U d'/of OTTAWA
39003001149037

834-1A-64

# MUSIQUE ET MUSICIENS

## DE FRANCE

DU MÊME AUTEUR :

**Quelques musiciens français, Rameau, Berlioz, Franck.** — Dijon, 1910 (*non mis dans le commerce*).

**Esquisse d'une histoire du goût musical en France au dix-huitième siècle.** — Paris, Delagrave, 1912.

Louis STRIFFLING

AGRÉGÉ DES LETTRES

MAI 2 4 1973

# Musique et Musiciens de France

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

*Société anonyme*

33, Rue de Seine, 33

—

1921

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

*Cet ouvrage a été tiré*

*à 500 exemplaires numérotés.*

N° 365

ML
60
.S86
1921

# AVANT-PROPOS [1]

Qu'on veuille bien, en lisant ces conférences, se souvenir du public auquel elles s'adressaient : à des étrangers venus en France pour s'instruire des choses de France. Il s'agissait donc seulement de résumer, sous une forme précise et simple, les traits saillants de la vie et les caractères principaux de l'œuvre de quelques musiciens français ; les recherches érudites, pas plus que le souci de l'originalité, n'étaient de mise dans la circonstance.

La difficulté que nous avons eue parfois à recueillir çà et là, avant de les mettre en

(1) Nous croyons devoir reproduire ici, sans y rien changer, le court Avertissement que l'auteur, en 1910, écrivait en tête d'un volume analogue. Si le début concerne plus spécialement les trois conférences sur J.-J. Rousseau, Saint-Saëns et Massenet, c'est à toutes, au livre entier, qu'il convient d'appliquer les observations finales.
(N. D. E.)

œuvre, des renseignements qui devraient être à la portée de tous, nous a laissé croire qu'il pourrait être utile à quelques amis de la musique de les trouver rassemblés : c'est pourquoi nous leur donnons ces pages.

# J.-J. ROUSSEAU MUSICIEN [1]

J'avais tout d'abord l'intention de ne vous parler que de deux musiciens français, Massenet et Saint-Saëns ; mais une raison d'actualité m'a déterminé à vous dire auparavant quelques mots d'un autre musicien qui, s'il ne fut pas d'origine française, fut pourtant un écrivain de langue française et joua un rôle influent dans l'histoire de la musique française : je veux parler de J.-J. Rousseau. On a célébré cette année le bi-centenaire de sa naissance ; on a rappelé, dans des cérémonies pompeuses, son rôle de réformateur social et ses mérites d'écrivain ; il me semble donc à propos de vous entretenir aujourd'hui de J.-J. Rousseau musicien.

Le bon Bernardin de Saint-Pierre, qui fréquenta J.-J. Rousseau aux dernières années de sa vie, nous rapporte cette anecdote : « Je lui parlai, un jour, de ses ouvrages et je lui dis

(1) Conférence faite en juillet 1912 aux étudiants étrangers de l'Université de Dijon.

que ce que j'en aimais le plus, c'était le *Devin du village* et le troisième volume d'*Emile*. Il me parut charmé de mes sentiments. C'est aussi, me dit-il, ce que j'aime le mieux avoir fait ; mes ennemis ont beau faire, ils ne feront jamais un *Devin*. »

Horace ne jetait pas un plus fier regard en arrière lorsqu'il écrivait son *Exegi monumentum*.

Pourquoi donc Rousseau était-il si fier de son talent de musicien ? Avait-il raison d'en être si fier ? C'est ce que nous devons nous demander en toute liberté d'esprit et en essayant de rester dans les limites de l'impartialité, si souvent franchies aussi bien par les amis que par les détracteurs de l'auteur du *Contrat social*.

***

J.-J. Rousseau avait été doué par la nature d'une très vive aptitude à sentir la musique. Nous en trouvons le témoignage dans les récits d'enfance des *Confessions*. Rousseau attribue son goût pour la musique à une vieille tante qui avait bercé son enfance par des chansons très douces :

L'attrait que son chant avait pour moi fut tel, que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement

oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer. Diroit-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante ? (1).

Plus tard M^me^ de Warens qui jouait un peu de clavecin lui apprit les rudiments de la musique, et le mit en pension, durant un hiver, chez le maître de musique de la cathédrale d'Annecy. Ici encore une page charmante que je ne puis me retenir de vous lire, car elle est d'une poésie exquise (et toutes les pages des *Confessions* n'ont pas ce caractère ; il y en a trop de troubles, de fangeuses).

On jugera bien que la vie de la maîtrise, toujours chantante et gaie, avec les musiciens et les enfants de chœur, me plaisoit plus que celle du séminaire avec les pères de Saint-Lazare. Cependant cette vie, pour être plus libre, n'en étoit pas moins égale et réglée. J'étois fait pour aimer l'indépendance et pour n'en abuser jamais. Durant six mois entiers je ne sortis pas une seule fois que pour aller chez maman ou à l'église, et je n'en fus pas même tenté. Cet intervalle est un de ceux où j'ai vécu dans le plus grand calme, et que je me suis rappelés avec le plus de plaisir. Dans les situations diverses où je me suis trouvé, quelques-uns ont été marqués par un tel sentiment de bien-être, qu'en les remémorant

(1) *Confessions*, livre I.

j'en suis affecté comme si j'y étois encore. Non seulement je me rappelle les temps, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnants, la température de l'air, son odeur, sa couleur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau.

Par exemple, tout ce qu'on répétoit à la maîtrise, tout ce qu'on chantoit au chœur, tout ce qu'on y faisoit, le bel et noble habit des chanoines, les chasubles des prêtres, les mitres des chantres, la figure des musiciens, un vieux charpentier boiteux qui jouoit de la contrebasse, un petit abbé blondin qui jouoit du violon, le lambeau de soutane qu'après avoir posé son épée M. Le Maître endossoit par-dessus son habit laïque, et le beau surplis fin dont il en couvroit les loques pour aller au chœur ; l'orgueil avec lequel j'allois, tenant ma petite flûte à bec, m'établir dans l'orchestre à la tribune pour un petit bout de récit que M. Le Maître avoit fait exprès pour moi, le bon dîner qui nous attendoit ensuite, le bon appétit qu'on y portoit ; le concours d'objets vivement retracé m'a cent fois charmé dans ma mémoire, autant et plus que dans la réalité. J'ai gardé toujours une affection tendre pour un certain air du *Conditor alme siderum* qui marche par ïambes, parce qu'un dimanche de l'avent j'entendis de mon lit chanter cette hymne avant le jour sur le perron de la cathédrale, selon un rite de cette église-là. M^lle^ Merceret, femme de chambre de maman, savoit un peu de musique ; je n'oublierai jamais un petit motet *Afferte* que M. Le Maître me fit chanter avec elle et que sa maîtresse écoutoit avec tant de plaisir. Enfin tout,

jusqu'à la bonne servante Perrine, qui étoit si bonne fille et que les enfants de chœur faisoient tant endêver, tout, dans les souvenirs de ces temps de bonheur et d'innocence, revient souvent me ravir et m'attrister (1).

Ainsi les premières impressions musicales du jeune Jean-Jacques furent profondes et sincères, puisqu'elles laissèrent en lui des souvenirs dont, après plus de quarante ans, il se plaisait encore à évoquer la douceur.

Par malheur, il en fut de l'éducation musicale du jeune homme comme de son éducation littéraire : elle fut décousue et resta fort incomplète. Repris par sa manie ambulante et ses goûts de vie errante, et obligé, pour vivre, de mettre à profit tous ses talents, il se mit témérairement à donner des leçons de musique, alors qu'il eût encore eu besoin d'en prendre ; aussi bien, dit-il dans ses *Confessions*, « j'appris la musique en l'enseignant ». A Lausanne, il joue même au compositeur, et bien qu'il n'ait que vingt ans, il donne dans un concert particulier une composition de sa façon et aussi de la façon d'autres musiciens qu'il avait démarqués ; il a raconté le juste affront qu'il reçut de l'auditoire après l'exécution de ce qu'il appelle lui-même son *charivari*.

(1) *Confessions*, livre III.

Quelque temps après, quand il revient chez Mme de Warens, sa passion pour la musique est devenue, rapporte-t-il, une vraie fureur ; il organise des concerts de musique de chambre, étudie le *Traité d'harmonie* de Rameau ; il faut croire que les profondeurs et les secrets de la science des sons ne lui agréent guère, car il ne paraît pas, dans ses ouvrages de musique, qu'il se soit appesanti sur les règles de l'harmonie, dont plus tard d'ailleurs il démontrera l'inutilité. Dès ce moment, il a en horreur tout ce qui est compliqué, et tel est son goût de la simplicité et de la simplification qu'il cherche et imagine un système de notation musicale qui permette de noter la musique autrement que par des signes hiéroglyphiques.

A quoi bon, disait-il, cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièzes, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs... ? (1).

Aux notes, il substituait simplement les lettres de l'alphabet, et, pour indiquer les valeurs de ces notes et leurs altérations, il se servait de points virgules et de divers signes

(1) *Dissertation sur la musique moderne.*

de ponctuation dont la lecture n'imposait pas aux écoliers un effort nouveau.

Ce système, exposé tout au long par Rousseau dans ses œuvres, était ingénieusement combiné et en effet très simple ; malheureusement il présentait, comme tous les systèmes analogues, cet inconvénient fondamental que reconnut Rousseau, lorsqu'il lui fut signalé par Rameau, à savoir que ces signes exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution, tandis qu'avec le système ordinaire la place des notes sur l'échelle sonore se peint immédiatement et d'avance aux yeux sans nécessiter un travail de l'esprit.

Mais c'est plus tard seulement que Rousseau convint que son système n'était point pratique : il fut tout d'abord si enchanté de sa découverte qu'il résolut de la faire connaître au monde musical et savant, et c'est dans cette intention qu'il quitta Chambéry et vint à Paris chercher fortune.

J'arrivai à Paris, dit-il, dans l'automne de 1741, avec quelques louis d'argent comptant, ma comédie de *Narcisse* et mon projet de musique pour toute ressource (1).

Je ne puis continuer désormais à suivre le récit des *Confessions* et montrer dans la carrière orageuse de Rousseau les ouvrages de musique

(1) *Confessions*, livre VII.

alternant avec les ouvrages littéraires et philosophiques. Procéder ainsi, ce serait aller trop lentement et attacher trop d'importance à des productions assez minces dont le temps a fait justice. Mieux vaut, je crois, embrasser, dans un coup d'œil d'ensemble, toute la carrière musicale de J.-J. Rousseau et étudier tour à tour en lui le compositeur et le critique musical.

***

Peut-être J.-J. Rousseau protesterait-il contre cette division, et demanderait-il qu'on daigne encore l'envisager sous un troisième aspect, celui de *copiste de musique*. Disons donc d'abord quelques mots de ce talent dont il fut toujours si fier.

Lorsque, quelques années après son arrivée à Paris, et après le succès foudroyant du *Discours sur les sciences et les arts*, J.-J. Rousseau résolut de réformer sa vie et de vivre indépendant, sans avoir besoin du secours de personne, il dut prendre un métier, et il choisit celui de copiste.

Dans l'indépendance où je voulois vivre, il falloit cependant subsister. J'en imaginai un moyen très simple, ce fut de copier de la musique à tant la page. Si quelque occupation plus solide eût rempli le même but, je l'aurois prise; mais ce talent étant de

mon goût, et le seul qui, sans assujettissement personnel, pût me donner du pain au jour le jour, je m'y tins. Croyant n'avoir plus besoin de prévoyance, et faisant taire la vanité, de caissier d'un financier je me fis copiste de musique (1).

Cette profession, sa vie vagabonde ne lui permit pas de l'exercer d'une façon bien suivie, et, d'autre part, il s'est plaint à plusieurs reprises de ce qu'à Paris, lorsque sa célébrité lui valut d'être recherché comme une bête curieuse, les visites importunes ne lui laissaient point le temps de s'acquitter de son métier ; sous prétexte de lui procurer du travail, chacun venait le voir ; c'était un continuel défilé de carrosses élégants à sa porte, et les belles dames, en venant lui apporter de la musique à copier, lui mangeaient le meilleur de son temps. Sa vanité était très flattée, mais le philosophe et l'austère ami de la solitude gémissaient.

Durant ses voyages, il continua par plaisir à faire de la copie musicale, comme il faisait de la botanique ; il aimait d'ailleurs la calligraphie et l'ancien commis greffier de M. Masseron mettait tout son goût à tracer de belles lignes, de belles barres de mesures et de belles accolades. A ceux qui le chicanaient sur ces goûts de calligraphe, il répondait vertement, et pour

(1) *Confessions*, livre VIII.

voir en quelle haute estime il tenait ce métier de copiste, il n'y a qu'à se reporter à l'article C de son *Dictionnaire de musique*, où il indique avec une minutie touchante tous les soins qu'exige cette fonction délicate.

***

Cet hommage rendu au copiste, étudions maintenant le compositeur. Il ne nous reste qu'une assez faible partie des productions musicales de J.-J. Rousseau. Lui-même en détruisit plusieurs, qu'il jugeait médiocres; il nous raconte avoir mis au feu deux opéras composés dans sa jeunesse, l'un intitulé : *Iphis et Anaxarète*, l'autre relatif à la *Découverte du nouveau Monde*. D'autre part, l'opéra des *Muses galantes*, qu'il faillit faire jouer à l'Opéra de Paris, a disparu. Il en est de même de quelques compositions symphoniques, notamment d'une symphonie pour orchestre, dont on a retrouvé la mention sur les programmes du Concert spirituel. Nous ne pouvons plus guère juger des aptitudes musicales de J.-J. Rousseau que d'après deux ouvrages : d'une part, son opéra ou intermède pastoral du *Devin du village ;* d'autre part, un recueil posthume d'airs, de romances et de duos, intitulé : *Consolation des misères de ma vie.*

C'est le *Devin du village* qui a assuré la répu-

tation musicale de J.-J. Rousseau. Le livre VIII des *Confessions* donne de longs détails sur les circonstances où fut composé et joué cet opéra. C'était dans l'été de 1752. J.-J. Rousseau, qui avait entendu en Italie des opéras-bouffons de l'école napolitaine, représentée par Pergolèse, et qui avait fort goûté ces œuvres légères, familières et vives, voulut essayer de leur donner en France un pendant. Il composa, fébrilement comme il lui arrivait toujours, la petite partition, en un acte, du *Devin du village*, dont il écrivit lui-même les paroles et la musique. Le sujet était extrêmement simple : un berger et une bergère, Colin et Colette, après une brouille amoureuse, sont réconciliés par le devin de leur village.

La pièce fut représentée peu après sa composition, à Fontainebleau, devant la Cour, dans l'automne de 1752 et à l'Opéra en 1753. Le succès fut immense, et si Rousseau ne dissimule pas sa fierté lorsqu'il raconte la première représentation, c'est qu'il sent qu'il a le droit de s'enorgueillir en effet d'un tel succès.

La pièce fut très mal jouée quant aux acteurs, mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissements jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être

sensible dans toute l'assemblée, et pour parler à la Montesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble. On ne claque point devant le roi ; cela fit qu'on entendit tout : la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendois autour de moi un chuchotement de femmes qui me sembloient belles comme des anges, et qui s'entredisoient à demi-voix : « Cela est charmant, cela est ravissant ; il n'y a pas un son là, qui ne parle au cœur. » Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes ; et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étois pas seul à pleurer... J'ai vu des pièces exciter de plus vifs transports d'admiration, mais jamais une ivresse aussi pleine, aussi douce, aussi touchante, régner dans tout un spectacle, et surtout à la cour, un jour de première représentation. Ceux qui ont vu celle-là doivent s'en souvenir, car l'effet en fut unique (1).

Les airs principaux de la pièce devinrent très vite populaires et le roi Louis XV, bien qu'aimant médiocrement la musique, s'engoua pour l'air : « *J'ai perdu mon serviteur* », qu'il ne cessait de chanter, disait un contemporain, avec la voix la plus fausse de son royaume.

Le succès se maintint pendant de très longues années, et la pièce resta au répertoire de l'Opéra jusqu'en 1829, année où un incident burlesque mit fin à la popularité d'une pièce

(1) *Confessions*, livre VIII.

que l'on n'écoutait plus guère que par respect pour le nom de son auteur. Un spectateur, pour témoigner que la pièce lui paraissait décidément démodée, lança sur la scène, aux pieds de Colette, une énorme perruque poudrée à blanc, et les rires de l'auditoire firent tomber à jamais le *Devin* sous le ridicule.

Qu'était-ce donc que ce *Devin*? A l'occasion des fêtes récemment données, on a joué ou chanté les principales scènes de cet opéra. A Dijon, au concert, les cinq ou six airs les plus fameux furent exécutés : impression faible et plaisir médiocre.

Ces mélodies très simples ont un certain charme de fraîcheur et de naïveté, et l'on sent que Rousseau a voulu imiter les chansons populaires, faites de rien et si évocatrices ; malheureusement les mélodies de Rousseau, si elles sont faites de rien, n'ont pas un très grand pouvoir d'expression et d'évocation ; leur ligne est monotone, et surtout leur mise en valeur musicale est extrêmement pauvre ; l'accompagnement est tout à fait insignifiant, d'une banalité vraiment inexcusable.

On serait tenté d'en dire autant des romances contenues dans le recueil, intitulé par J.-J. Rousseau *Consolation des misères de ma vie*. La plupart furent composées par le Rousseau des dernières années, le Rousseau vieilli et morose,

qui se croyait en butte à une persécution universelle et devint, à la fin de sa vie, par les soucis qu'il se forgeait, un nouveau « bourreau de soi-même ».

Nous voyons donc, par le titre donné au recueil, que la musique fut pour Rousseau une muse bienfaisante, et l'on ne peut s'empêcher d'être ému en songeant que ces naïves romances ont été, pour l'infortuné Jean-Jacques, la consolation des misères de sa vie.

Je disais qu'on serait tenté de les juger aussi sévèrement que le *Devin ;* mais il convient pourtant de remarquer qu'ici, dans le genre sans prétention de la *romance*, faite pour être chantée dans l'intimité et même dans la solitude, la naïveté mélodique et la simplicité de l'accompagnement harmonique étaient beaucoup plus de mise que dans un spectacle d'opéra.

Aussi certains de ces airs, notamment le *Rosier*, la *Romance du saule*, la romance d'*Alexis*, le fameux air à trois notes : *Que le jour me dure...*, ont eu une vogue légitime. Le sentiment y est souvent vif, pénétrant et justement exprimé, avec un naturel et une fraîcheur qui nous sont encore agréables.

Mais je crois qu'on aurait tort de chercher, pour qualifier ces productions musicales, un autre mot que celui d'*agréable*, et que ce serait

pousser trop loin la complaisance que de voir en J.-J. Rousseau un grand compositeur, un homme touché par le souffle divin du génie. Bien qu'il ait eu des prétentions tout autres, J.-J. Rousseau ne s'élève point, comme producteur d'œuvres musicales, au-dessus d'une honnête médiocrité, et le *Devin*, comme les *Petits airs* de Jean-Jacques, seraient tombés dans l'oubli, si la plume qui les a écrits n'avait jamais rien écrit d'autre.

Et ici je ne songe pas seulement à l'*Emile* ou au *Contrat social* ou à la *Nouvelle Héloïse* : je songe aussi aux écrits de J.-J. Rousseau sur la musique, à son œuvre de polémiste et de critique musical. C'est cette œuvre qu'il me reste maintenant à étudier, et si je l'ai réservée pour la fin, c'est précisément en raison de sa très grande importance, sinon littéraire, du moins historique. J.-J. Rousseau a joué un très grand rôle dans l'histoire de la musique française et il a, par la plume, exercé une profonde influence sur le mouvement musical dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

***

Vous savez sans doute que le dix-huitième siècle fut, en France, le siècle des querelles musicales par excellence, et que, à plusieurs reprises, des polémiques très vives s'engagèrent

à propos de la musique française et de la musique italienne. Ce n'est pas le lieu de retracer l'histoire de cette longue lutte entre la musique italienne et la musique française, lutte qui se perpétua d'ailleurs durant tout le dix-neuvième siècle. Il serait d'autant plus difficile d'en relater les divers épisodes qu'il faudrait analyser, pour chaque période où la lutte devint aiguë, le contenu de ces mots antithétiques de musique française et de musique italienne.

Au début du siècle, une première polémique s'était engagée, d'ailleurs courtoise ; à la fin du siècle, la guerre des Gluckistes et des Piccinistes eut un retentissement énorme. Le milieu du siècle est marqué par la Querelle des Bouffons, au souvenir de laquelle le nom de J.-J. Rousseau est étroitement lié.

Voici dans quelles circonstances naquit cette querelle. En 1752, des comédiens italiens ambulants avaient donné à Paris des représentations de l'opéra bouffe *Serva Padrona*, genre de musique absolument ignoré des Français, dont l'opéra comique n'existait pas encore. Ceux-ci, en fait de musique dramatique, ne goûtaient que l'opéra, le grand opéra mythologique, créé par Lully et auquel Rameau, depuis 1733, avait donné un nouvel éclat. C'est, en effet, Rameau qui représentait alors le plus dignement la musique française.

Mais Rameau avait des adversaires et on

avait âprement critiqué sa musique ; la venue des Bouffons parut donc une occasion favorable pour jeter le discrédit sur lui, et une scission se produisit dans la société parisienne.

Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenoit la musique française ; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, étoit composé des vrais connaisseurs, des gens à talents, des hommes de génie. Son petit peloton se rassemblait à l'Opéra, sous la loge de la reine. L'autre parti remplissoit tout le reste du parterre et de la salle ; mais son foyer principal étoit sous la loge du roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres dans ce temps-là, de *coin du roi* et de *coin de la reine* (1).

Ici, J.-J. Rousseau montre quelque partialité en rangeant de son côté les « vrais connaisseurs », les « gens à talents », les « hommes de génie ».

La vérité est que les belligérants, connaisseurs ou non, formèrent deux partis nettement tranchés : d'un côté, celui de la musique française, qui se groupait autour du nom de Rameau : parti formé d'hommes pondérés, peu agressifs de nature, se bornant à défendre la musique française contre ses adversaires ; quant au maître lui-même, Rameau, qui commençait à vieillir et à sentir, suivant son

(1) *Confessions*, livre VIII.

propre aveu, la fatigue de son génie, il n'entra point d'abord personnellement dans la querelle ; ce n'est que quelques années plus tard, lorsque Rousseau s'attaqua à ses œuvres théoriques et prétendit lui donner des leçons d'harmonie, qu'il prit la plume.

Vraisemblablement il lui répugnait d'entrer en discussion avec des contradicteurs incompétents, et à d'Alembert, qui s'était déclaré pour la musique nouvelle, il écrivait avec un dédain olympien : « Vos philosophes, vos gens de lettres et artistes, que vous prenez pour juges de vos opinions, n'ont peut-être encore écouté que des chansons, même dans un âge avancé (1).

En effet, l'autre parti était composé en majeure partie de philosophes et de gens de lettres. Presque tous les encyclopédistes, notamment Diderot, d'Holbach, Grimm, d'Alembert et, à leur tête, Rousseau, descendirent dans l'arène pour défendre la musique des opéras bouffons et attaquer la musique française. On peut douter en vérité de leur compétence musicale, sauf pour d'Alembert... et pour Rousseau, qui, malgré ses études incomplètes, connaissait pourtant les règles principales de l'art musical. Mais qu'importe? les encyclopédistes n'ont de confiance que dans la raison, ils s'arrogent donc, au nom de la raison, le droit de parler et de discuter sur tout.

(1) Laloy, *Rameau*, p. 107.

C'est aux philosophes, avait écrit Grimm, et aux gens de lettres que la nation doit, même sans s'en douter, son goût devenu, depuis peu, général pour la bonne musique. C'est à eux, comme professeurs de leur nation et de l'univers, d'éclairer la multitude par leurs lumières et de la guider par leurs préceptes (1).

Et J.-J. Rousseau affirme à son tour :

C'est au poète à faire de la poésie, et au musicien de faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre (2).

La lutte fut extrêmement vive : elle suscita un grand nombre de libelles, dont quelques-uns se lisent encore avec intérêt ; les principaux furent le *Petit Prophète*, de Grimm, et la *Lettre sur la musique française*, de J.-J. Rousseau, lancée en 1753 comme le manifeste du parti. Cette lettre produisit, rapporte Rousseau, un effet foudroyant :

... La *Lettre sur la musique* fut prise au sérieux et souleva contre moi toute la nation, qui se crut offensée dans sa musique. La description de l'incroyable effet de cette brochure seroit digne de la plume de Tacite. C'était le temps de la grande querelle du Parlement et du clergé. Le Parlement venait d'être exilé ; la fermentation était au comble ; tout menaçait d'un prochain soulèvement. La brochure parut, à l'instant

(1) *Lettre sur Omphale*, p. 35.
(2) *Lettre sur la musique française*.

toutes les autres querelles furent oubliées, on ne songea qu'au péril de la musique française, et il n'y eut plus de soulèvement que contre moi. Il fut tel que la nation n'en est jamais bien revenue. A la Cour, on ne balançait qu'entre la Bastille et l'exil ; et la lettre de cachet allait être expédiée, si M. de Voyer n'en eût fait sentir le ridicule. Quand on lira que cette brochure a peut-être empêché une révolution dans l'Etat, on croira rêver (1).

Des manifestations tapageuses eurent lieu à l'Opéra à diverses représentations, notamment à celle de *Titon et l'Aurore*, opéra du musicien français Mondonville, soutenu par Mme de Pompadour ; mais les Bouffons l'emportèrent finalement, et ils restèrent près de deux ans à Paris, où ils donnèrent une dizaine de pièces. La querelle dura presque aussi longtemps que leur présence.

***

Voyons donc quelles furent les idées soutenues par J.-J. Rousseau dans cette polémique. Pour faire cet examen, nous nous servirons de la *Lettre* et aussi d'autres ouvrages, notamment du *Dictionnaire de musique*. Le *Dictionnaire* se compose des articles sur la musique, développés et remaniés, que J.-J. Rousseau avait donnés à la Grande Encyclopédie, et l'on y

(1) *Confessions*, livre VIII.

retrouve un écho très net de la Querelle des Bouffons.

Comme je l'ai dit, la musique française était alors représentée par l'opéra de Rameau ; c'est contre lui que sont dirigées toutes les attaques de Rousseau. Ces attaques sont formulées sous une forme plaisante et ironique dans une des *Lettres de la Nouvelle Héloïse*. Saint-Preux commence par railler l'invraisemblance de la mise en scène et le ridicule des costumes ; puis il passe au jeu des acteurs :

Ce dont vous ne sauriez avoir l'idée, ce sont les cris affreux, les longs mugissements dont retentit le théâtre durant la représentation. On voit les actrices, presque en convulsion, arracher avec violence ces glapissements de leurs poumons, les poings fermés contre la poitrine, la tête en arrière, le visage enflammé, les vaisseaux gonflés, l'estomac pantelant ; on ne sait lequel est le plus désagréablement affecté de l'œil ou de l'oreille ; leurs efforts font autant souffrir ceux qui les regardent que leurs chants ceux qui les écoutent ; et ce qu'il y a de plus inconcevable, est que ces hurlements sont presque la seule chose qu'applaudissent les spectateurs. A leurs battements de mains, on les prendroit pour des sourds charmés de saisir par-ci par-là quelques sons perçants et qui veulent engager les acteurs à les redoubler. Pour moi, je suis persuadé qu'on applaudit les cris d'une actrice à l'Opéra comme les tours de force d'un bateleur à la foire : la sensation en est déplaisante et pénible, on souffre tandis qu'ils durent ; mais on est si aise de les voir finir sans

accident qu'on en marque volontiers sa joie. Concevez que cette manière de chanter est employée pour exprimer ce que Quinault a jamais dit de plus galant et de plus tendre. Imaginez les Muses, les Grâces, les Amours, Vénus même, s'exprimant avec cette délicatesse, et jugez de l'effet ! (1).

Et voici pour la musique même :

A ces beaux sons, aussi justes qu'ils sont doux, se marient très dignement ceux de l'orchestre. Figurez-vous un charivari sans fin d'instruments sans mélodie, un ronron traînant et perpétuel de basses ; chose la plus lugubre, la plus assommante que j'aie entendue de ma vie, et que je n'ai jamais pu supporter une demi-heure sans gagner un violent mal de tête. Tout cela forme une espèce de psalmodie à laquelle il n'y a pour l'ordinaire ni chant, ni mesure. Mais quand, par hasard, il se trouve quelque air un peu sautillant, c'est un trépignement universel : vous entendez tout le parterre en mouvement suivre à grand'peine et à grand bruit un certain homme de l'orchestre (2). Charmés de sentir un moment cette cadence qu'ils sentent si peu, ils se tourmentent l'oreille, la voix, les bras, les pieds et tout le corps pour courir après la mesure (3), toujours prête à leur échapper ; au lieu que l'Allemand et l'Italien, qui en sont intimement affectés, la sentent et la

(1) *Nouvelle Héloïse*, II, 23.

(2) Le Bûcheron (*Note de J.-J. Rousseau.*)

(3) Je trouve qu'on n'a pas mal comparé les airs légers de la musique française à la course d'une vache qui galope ou d'une oie grasse qui veut voler. (*Note de J.-J. Rousseau.*)

suivent sans aucun effort, et n'ont jamais besoin de la battre (1).

L'exagération est visible dans ces passages, et c'était faire injure à Rameau que de traiter sa musique avec une telle désinvolture ; mais il est vraisemblable que les acteurs et les musiciens de l'orchestre dénaturaient et alourdissaient, à cette époque, aussi bien les opéras de Lully que ceux de Rameau.

Ainsi ce qui choque tout d'abord Rousseau dans la musique française, c'est son caractère bruyant : « La musique française veut être criée, c'est en cela que consiste son expression. » C'est, dit-il encore, un « aboiement continuel ».

Ce qui lui déplaît en second lieu, c'est la complication de la musique française, complication provenant en grande partie de sa complexité harmonique. C'est là en somme le point capital du débat entre les partisans de la musique française et les partisans de la musique italienne : le vieux débat entre l'harmonie et la mélodie.

Le grand mérite de Rameau à nos yeux, consiste dans la richesse harmonique de son œuvre ; non que la mélodie soit négligée, mais elle repose sur un très fort soubassement harmonique ; pour Rameau la musique n'est pas expressive

(1) *Nouvelle Héloïse*, II, 23.

uniquement par la mélodie, elle l'est aussi par la marche harmonique et par les modulations.

Pour les encyclopédistes, il n'en est rien, toute cette complication est inutile ; la mélodie est l'essentiel, l'harmonie est tout à fait accessoire ; plus elle sera rudimentaire, meilleure elle sera... et J.-J. Rousseau va jusqu'à écrire :

> Pour moi je suis convaincu que de toutes les harmonies il n'y en a point d'aussi agréable que le chant à l'unisson, et que s'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé (1).

Ces dernières lignes sont significatives ; elles nous montrent que, pour Jean-Jacques, en musique comme en philosophie, le mot d'ordre était le même : retour à la nature, c'est-à-dire à la simplicité et à la naïveté. A quoi bon les recherches savantes, les complications harmoniques ? Pourquoi faire de la musique un problème ardu, un casse-tête, alors qu'il est si facile de laisser parler le cœur, de se livrer à l'inspiration du génie ? La musique repose sur le sentiment, non sur le calcul et les combinaisons ; il y a sans doute quelques règles élémentaires à apprendre, les règles qui constituent la technique sommaire de l'art musical ; quand ces règles sont sues, le musicien n'a plus qu'à se laisser entraîner par le démon musical.

(1) *Nouvelle Héloïse*, V, 7.

Tel est au fond le principe qui domine toute l'argumentation de J.-J. Rousseau et des encyclopédistes : la musique est une affaire de sentiment plus que de raison.

Il n'est pas à propos d'engager ici une discussion en règle sur ce principe ; il est clair qu'il est sujet à caution et qu'il est dangereux de faire un départ aussi net entre le sentiment et la raison, puisqu'il semble bien que le secret du génie consiste précisément dans une union ou une fusion admirable du sentiment et de la raison, de l'inspiration et de la réflexion.

Ce qu'il convient de dire, c'est que la campagne des encyclopédistes et de J.-J. Rousseau eut une importance considérable dans l'histoire de la musique française. Elle détermina un brusque changement dans notre esthétique et elle entraîna notre musique dans une voie nouvelle.

Malgré tout le respect et toute l'admiration qu'on doit à Rameau, il faut bien reconnaître que son œuvre, sérieuse et sévère, où l'on sent une raison constamment maîtresse d'elle-même, ne répondait plus à l'idéal de la génération qui entrait en scène vers 1750. La sensibilité qui s'était un peu desséchée dans la première moitié du dix-huitième siècle demandait à refleurir et la source allait jaillir de nouveau, en littérature et en peinture comme en musique.

Le genre qui va se développer désormais et

supplanter l'opéra jusqu'à la venue de Gluck en France, c'est l'opéra comique qui, à la suite de la Querelle des Bouffons, prendra un essor extraordinaire avec Duni, puis Monsigny, Grétry et Philidor. Or celui-ci reposera uniquement sur la mélodie, et l'harmonie n'y jouera qu'un rôle accessoire : cela ressort aussi bien de l'examen même des opéras comiques de Grétry que des ouvrages de critique, des *Essais sur la musique* de ce même Grétry.

Sentimental et pathétique, cet opéra comique ouvrira les voies à la réforme de Gluck ; car en développant la sentimentalité musicale, en apprenant aux Français de cette époque à goûter les effusions du cœur et les élans lyriques, il les préparera à comprendre et à sentir l'émouvante beauté tragique, les grands mouvements de passion des opéras d'*Orphée* et d'*Alceste*.

Il ne faut donc pas être trop sévère pour J.-J. Rousseau musicien : si, comme compositeur, il fut assez médiocre, comme critique musical, il eut un rôle très important ; il devina parfaitement les aspirations secrètes de son temps, et de même qu'on retrouve le nom de Rousseau à l'origine du romantisme littéraire, de même on retrouve son nom à l'origine de ce mouvement de rénovation sentimentale qui annonçait l'approche du romantisme musical.

# MASSENET (1)

Ce n'est pas sans émotion que je dois vous parler du musicien français Massenet, qui vient d'être enlevé si brusquement à la France.

Si j'ai choisi cette année, parmi les musiciens français contemporains, les noms de Massenet et de Saint-Saëns, et si j'ai désiré vous faire connaître les traits essentiels de leur physionomie, ce n'est pas du tout que je sois convaincu que ces deux compositeurs soient les plus grands qui honorent en ce moment l'art musical français. Qui pourrait se flatter de décerner sans erreur des palmes et des couronnes à des artistes dont l'œuvre est encore trop rapprochée de nous pour que nous puissions la juger en toute impartialité ? Qui pourrait démêler exactement, dans des œuvres contemporaines, la part durable, solide, les titres d'immortalité et

(1) Conférence faite en août 1912 aux étudiants étrangers de l'Université de Dijon.

les éléments caducs, périssables, tout ce déchet que l'avenir laissera tomber dans l'oubli ?

L'histoire n'est-elle pas là pour nous enseigner la prudence, et, pour nous en tenir à la France, ne savons-nous pas que Berlioz a été âprement discuté, cruellement méconnu de son vivant, et que la gloire n'est venue à César Franck qu'après sa mort ? Faut-il rappeler d'autre part le succès, la vogue incroyable dont jouirent de leur vivant des compositeurs dramatiques comme Auber, Hérold, Meyerbeer, auteurs dont la valeur musicale nous paraît aujourd'hui si médiocre ?

Il est donc possible que Massenet et Saint-Saëns ne soient pas en France les deux plus grands musiciens actuels ; et, s'il faut dire ma pensée intime, je crois que l'avenir mettra au-dessus d'eux, dans l'histoire musicale de la fin du dix-neuvième siècle, des artistes comme Gabriel Fauré ou comme Debussy, d'un tempérament plus vigoureux, d'une nature plus riche et plus originale.

Du moins les noms de Massenet et de Saint-Saëns sont plus connus, plus populaires, leur gloire a rayonné plus rapidement et plus loin ; elle a bien vite dépassé les frontières de leur patrie, et je suis sûr que vous ne me démentirez pas si je vous dis qu'en Allemagne comme en Italie, en Angleterre comme aux Etats-Unis,

Massenet et Saint-Saëns connaissent les succès les plus flatteurs et sont considérés, en général, comme représentant la musique française.

La cause en est d'ailleurs facile à deviner : ces deux artistes sont, avant tout, des compositeurs dramatiques, et c'est évidemment le théâtre, la scène qui fait le plus rapidement les réputations.

Les œuvres de musique symphonique et de musique de chambre ne sont recherchées et appréciées que par les vrais amateurs de musique. Pour aller au concert, il est indispensable d'aimer la musique ; pour aller à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, il n'en est pas de même, et si étrange que soit la chose, bien des gens se piquent d'aimer la musique qui se morfondraient au concert et qui ont une loge à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique. C'est qu'ils considèrent ces théâtres lyriques comme des spectacles, et que le plaisir musical de bien des prétendus amateurs consiste simplement à être agréablement bercés par le ronronnement de l'orchestre, pendant qu'ils lorgnent leurs voisins, admirent le jeu des acteurs et s'émerveillent de la mise en scène. Voyez ce qui se passe en France : le nom de Richard Strauss n'a été longtemps connu que des amateurs qui avaient entendu au concert ses *Symphonies*... et c'est seulement depuis *Salomé* que

son nom est devenu populaire en France. De même pour les musiciens russes : on connaissait Rimsky-Korsakow, Balakirew, Borodine, mais leur réputation s'est élargie depuis la vogue des ballets russes et depuis que *Shéhérazade, Thamar, les Danses du Prince Igor,* adaptés à la scène pour des représentations chorégraphiques, ont fait connaître à des milliers de spectateurs les noms, alors ignorés du grand public, de ces remarquables musiciens russes. De la musique italienne actuelle, nous ne connaissons guère que les auteurs dramatiques, et surtout Puccini.

Il n'est donc pas surprenant que la même aventure soit arrivée aux musiciens français à l'étranger, et que les noms de Massenet et de Saint-Saëns aient été répandus les premiers dans tous les pays civilisés par la renommée dramatique. De ces deux noms même, celui de Massenet est certainement le plus populaire, parce qu'il fut, avant tout, beaucoup plus encore que Saint-Saëns, un compositeur dramatique. C'est donc à lui que je consacrerai la première de ces deux causeries.

***

Massenet fut un homme heureux. Je sais bien que le poète grec a dit que nul ne pouvait se flatter d'être heureux avant la mort, et que

la fin toute récente du compositeur projette en effet une ombre de tristesse sur toute sa vie. Mais si l'on suit les étapes de la carrière de Massenet, on peut bien dire qu'il apparaît comme ayant été un homme heureux. Le fait vaut la peine d'être souligné, car il y a eu trop de carrières d'artistes malheureux. Tandis qu'elle a si longtemps et si durement tenu rigueur à un Beethoven, à un Berlioz, à un Wagner, la fortune n'a eu que des sourires pour Massenet. Il faut dire que Massenet lui avait rendu tous ses sourires, et c'est peut-être une des explications de ce constant bonheur.

Il n'y a jamais eu rien de farouche, de hautain et, comment dirais-je, d'abrupt dans sa personne et dans son caractère. Massenet n'était pas un de ces êtres d'exception, de ces génies novateurs et hardis qui viennent réformer les traditions, secouer la routine, qui, les yeux toujours fixés sur les sommets de l'art et les cimes inaccessibles du beau, s'engagent hardiment dans des voies nouvelles, sans se soucier de l'opinion publique, ni de l'accueil qui leur sera fait. Ces génies indépendants, Beethoven, Berlioz, Wagner, sont évidemment destinés à être incompris et malheureux. Massenet, il faut le dire, n'a pas eu une ambition si haute, et c'est sans doute pour cela qu'il n'a pas eu un destin aussi triste.

La vie ne l'a pas maltraité, mais c'est probablement parce qu'il ne l'a pas lui-même harcelée et violentée, parce qu'il n'a pas tenté, comme l'avait dit et fait Beethoven, de « saisir le destin à la gorge ». Non seulement Massenet a toujours été aimable et accueillant, d'une urbanité parfaite, ne laissant jamais une lettre ou une carte sans réponse, recevant, encourageant, appuyant les jeunes musiciens, mais l'artiste a eu la même facilité et la même cordialité d'humeur : il s'est laissé porter par ses succès, a préféré les chemins fleuris et unis aux sentiers escarpés et bordés d'épines, et il a laissé se dérouler, sans fièvre et sans à-coups, la plus heureuse des carrières.

Tant qu'un auteur est vivant, ou lorsqu'il vient seulement de mourir, il est en général assez difficile de connaître par le menu sa biographie.

Pour Massenet, la difficulté n'existe pas, car il venait de terminer la publication de ses mémoires dédiés à ses petits-enfants (1). Je ne vous dirai pas que Massenet ait été un grand écrivain, et on sent trop que ces articles ont été brochés à la hâte, sur la demande d'un directeur de journal.

Du moins l'auteur y a retracé les principales étapes de sa carrière, et c'est en m'aidant de

(1) *Mes souvenirs* (1848-1912).

ses souvenirs que je vais vous rapporter très rapidement, avant d'en arriver à l'œuvre même de Massenet, les faits les plus importants de sa vie. Vous verrez justement, dans ce rapide tableau, combien la carrière de Massenet fut heureuse et brillante.

Né dans la Loire, près de Saint-Etienne, à Montaud, en 1842, il avait donc exactement soixante-dix ans lorsqu'il mourut.

Son père, ancien officier de génie du premier Empire, était industriel. Pour ceux que la question d'hérédité, de descendance et d' « eugénie » intéresse, je dirai qu'il fut le dernier d'une famille de vingt et un enfants.

Son père, n'ayant pas réussi dans ses affaires, vint s'installer à Paris avec sa famille, en 1848, année de la Révolution. L'enfant avait six ans, et, au début de ses souvenirs, Massenet raconte que c'est cette année-là, le jour même de la Révolution (24 février 1848), que sa mère lui mit pour la première fois les mains sur le piano. Sa mère, d'une famille distinguée, était très bonne musicienne et fut son premier maître : maître apparemment excellent, puisque, trois ans après, à l'âge de neuf ans, l'enfant fut admis à suivre les cours du Conservatoire.

Il devait y rester longtemps et y faire d'excellentes études, interrompues quelque temps à la suite d'un différend avec un de ses maîtres,

Bazin... Entre autres récompenses, il eut le premier prix de fugue et le premier prix de piano. A ces couronnes, une autre plus enviable s'ajouta bientôt : le jeune homme obtint le grand prix de Rome de l'Institut, en 1863.

Le séjour à Rome l'enchante, et comme presque tous les lauréats, il envoie des *Impressions d'Italie* et plusieurs autres *Suites d'orchestre* qui furent fort remarquées.

Il visite en détail l'Italie, parcourt l'Allemagne et la Hongrie. Une fois de retour à Paris, il est encouragé par Reyer et son maître Ambroise Thomas, et il débute par deux recueils de mélodies sur des poésies d'Armand Silvestre : le *Poème d'avril* et le *Poème du souvenir* répandent aussitôt le nom de Massenet dans les salons parisiens. Cette faveur mondaine lui permet d'obtenir accès, sans les difficultés et les longueurs dont souffrent généralement les jeunes compositeurs, aux différentes sociétés de concert. Ces sociétés se multiplient à cette date ; les concerts des Champs-Elysées et les concerts populaires de Pasdeloup sont les plus célèbres ; les différentes *ouvertures, suites d'orchestre, fantaisies, scènes pittoresques, scènes hongroises* qu'y donne Massenet ont un très vif succès.

En 1872, — je laisse de côté un petit lever de rideau *La Grand'Tante*, joué quelques années auparavant à l'Opéra-Comique — il débute au

théâtre par *Don César de Bazan*. Mais, chose exceptionnelle dans la carrière de Massenet et qu'il faut noter, ce fut un insuccès : c'est que la pièce avait été très rapidement écrite, sur la demande d'un directeur à court d'ouvrages à représenter. Le jeune homme avait été obligé de « bâcler » sa pièce en trois semaines, ce qui est bien peu, si bien doué qu'on soit, et Massenet l'était, au point de vue de la facilité de l'inspiration. La critique fut très sévère, mais l'échec n'eut point de conséquence, et quelque temps après, chargé d'écrire de la musique de scène pour les *Erinnyes* de Leconte de Lisle (1), secondé d'ailleurs par un jeune chef d'orchestre qui devait être bientôt célèbre, Colonne, il fut vivement applaudi. On remarqua surtout l'habileté et la souplesse de l'orchestration, et le nom de Berlioz fut plusieurs fois prononcé à ce propos.

Il cultive aussi le genre de l'oratorio, qu'il conçoit d'ailleurs et traite librement ; on applaudit à l'Odéon *Marie Magdeleine*, drame sacré, d'une large et pathétique inspiration dont la principale interprète fut M^me^ Viardot, et aux concerts de la Société de l'harmonie sacrée, dirigée alors par Lamoureux, le mystère intitulé *Eve*, dont la suavité mystique fut très

(1) Représentées à l'Odéon.

goûtée. A la suite de ce succès, Massenet reçut des félicitations enthousiastes, notamment de Gounod, et fut décoré de la Légion d'honneur.

Mais la gloire véritable, la gloire universelle, Massenet ne devait l'obtenir que par le théâtre, et c'est là d'ailleurs qu'il trouvait sa voie prédestinée : il faut donc retenir qu'en 1877, après une attente et une curiosité très sympathiques du public, *le Roi de Lahore* était acclamé à l'Opéra. Le succès fut si grand et si retentissant que peu après la pièce était représentée en Italie à Turin, à Rome, à Vicence et à Bologne ; Massenet fut appelé à veiller lui-même à la bonne exécution de son ouvrage dans ces différentes villes, et ce n'est pas sans un mouvement de vanité, d'ailleurs légitime, que l'auteur raconte avoir été reçu à Rome dans la même matinée « par Sa Sainteté le pape, Sa Majesté la reine et le fils de Garibaldi ».

« Quand je rentrai en France, raconte Massenet, je me croyais oublié. » Il aurait pu le croire, s'il avait eu des ennemis ; mais n'en ayant point, il dut constater qu'il se trompait.

En 1878, le jeune musicien était nommé professeur au Conservatoire et sollicité de se présenter à l'Institut, où il était reçu de préférence à Saint-Saëns qui était pourtant son aîné de sept ans.

Dès lors Massenet, ayant ainsi le vent en

poupe, alla de succès en succès, se consacrant presque uniquement au théâtre, donnant du moins au théâtre le meilleur de son inspiration. On lui propose le grand théâtre de la Monnaie de Bruxelles, pour son *Hérodiade*. Toute la colonie musicale de Paris se rendit en Belgique pour la première représentation, les places furent chèrement disputées : un fauteuil, nous raconte l'auteur lui-même, se vendait cent cinquante francs. Ce fut un triomphe éclatant.

C'est vraiment l'époque des chefs-d'œuvre. *Hérodiade* était de 1881. Au début de 1884, on applaudissait, à Paris cette fois, à l'Opéra-Comique, dirigé par Carvalho, le chef-d'œuvre, à mon goût, de Massenet, *Manon*, qui actuellement a dépassé, à ce même théâtre, après moins de trente ans, sa sept cent cinquantième représentation.

Puis ce fut le *Cid* à l'Opéra, puis l'année de l'exposition, *Esclarmonde*, puis, d'abord à Vienne, en Autriche, par suite de l'incendie de notre Opéra-Comique, *Werther*, et, à peu d'années de distance, *Thaïs* (1), *la Navarraise*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*.

A partir de 1902, c'est au théâtre de Monte-Carlo que Massenet, comme aussi Saint-Saëns et quelques autres compositeurs, donne la

(1) Opéra, 1894.

primeur de ses œuvres, œuvres qui sont jouées quelques mois après à Paris : *le Jongleur de Notre-Dame* (1902), *Chérubin*, *Thérèse*, *Don Quichotte*... J'en passe, mais non des meilleures. Tout récemment, revenant de Monte-Carlo, *Roma*, d'après la tragédie d'Alexandre Parodi jadis jouée à la Comédie Française, *Roma* a été montée à l'Opéra, et il est déjà question pour la saison prochaine d'un *Panurge* et d'un *Amadis*.

* * *

De ce rapide exposé biographique, nous pouvons tout de suite tirer quelques éléments pour l'étude et l'appréciation du talent musical de Massenet.

Tout d'abord, ce qui frappe, c'est sa *fécondité*. Massenet a produit des œuvres comme un arbre porte des fruits, avec autant d'aisance et de régularité. Le catalogue de ses ouvrages est d'une prodigieuse abondance : vous y trouvez non seulement des œuvres dramatiques en nombre respectable, — je n'ai cité que les plus importantes, — mais encore des œuvres de tout genre : des morceaux pour piano à deux ou à quatre mains, des mélodies pour piano et chant au nombre de plus de deux cents, des duos, des trios et des chœurs, des motets ou hymnes religieux, une vingtaine d'œuvres symphoniques, *ouvertures*, *suites*, *scènes diverses*, de

la musique de scène pour une douzaine d'œuvres dramatiques, des *oratorios*, *mystères* et *légendes sacrées*... Et je laisse de côté les transcriptions, réductions et orchestrations.

Assurément toutes ces œuvres sont loin d'avoir une égale valeur, et leur nombre même et la rapidité avec laquelle elles se sont succédé doivent nous inspirer quelque défiance. Je sais bien que Mozart, mourant à trente-cinq ans, laissait plus de sept cents compositions, dont la plupart sont admirables, et que Bach, cantor à Leipzig, produisait souvent une cantate par semaine ; mais ce sont là des cas exceptionnels, et, à l'examen, on doit constater que beaucoup des œuvres de Massenet auraient gagné à mûrir davantage ; c'est le cas notamment pour ses mélodies, dont quelques-unes seulement ont survécu, notamment l'*Elégie* et le *Poème du souvenir*. Ce sont en général des œuvres de très courte haleine, des pages détachées que Massenet a écrites au caprice de son inspiration, et qu'il a jetées aux quatre vents du ciel musical de Paris : pâture éphémère donnée au public frivole des salons. Si quelques-unes de ces compositions ont un charme mélodique réel et durable, la plupart tombent facilement dans la fadeur et la banalité : il faut donc bien se garder de classer Massenet au rang des mélodistes français contemporains, dont l'école si remarquable est

actuellement représentée par MM. G. Fauré, Duparc, Debussy, Kœchlin, Fr. Berthet, etc. Pour ceux-ci une mélodie pour chant et piano est une œuvre d'art digne de ce nom, digne des efforts les plus soutenus, du travail le plus méticuleux et de l'inspiration la plus concentrée.

Même si l'on s'en tient à la production dramatique, on peut regretter cette fécondité un peu intempérante ; nous dirons tout à l'heure les avantages de cette facilité de production, quand nous analyserons le charme propre à la musique de Massenet ; mais les dernières œuvres surtout, celles qu'on pourrait dater de l'ère de Monte-Carlo, portent la marque, je ne dirai pas de l'âge, mais de la facilité excessive de production dont fut doté Massenet ; une œuvre comme *Thérèse*, jouée l'an dernier à l'Opéra-Comique, ne manque pas de charme assurément et l'on y sent à chaque instant la main d'un maître ; mais on y voudrait, en songeant à *Manon*, à *Werther*, plus de profondeur et de chaleur sincère.

A côté de cette fécondité, et nous nous en tiendrons désormais à la musique dramatique, ce qu'il faut admirer, c'est la *variété*, la *souplesse* du talent de Massenet. Il ne se confine pas dans un genre défini, et il prendrait volontiers comme devise le mot de Voltaire : « Tous les genres sont bons, hors le genre

ennuyeux. » Voyez la diversité des sous-titres qu'il donne à ses œuvres dramatiques : à côté de l'opéra, du grand opéra comme *Hérodiade*, ou le *Cid*, à côté de ce qu'on appelle désormais — je reviendrai sur ce terme — l'opéra comique, vous trouverez un drame lyrique (*Werther*), un opéra romanesque (*Esclarmonde*), une comédie lyrique (*Thaïs*), un épisode lyrique (*la Navarraise*), un conte de fée, un conte lyrique, un miracle. D'autres titres sont très généraux : pièce lyrique (*Sapho*), comédie chantée (*Chérubin*), drame musical (*Thérèse*).

Ouvrez maintenant les partitions, Massenet ne s'est pas limité, comme jadis les auteurs d'opéra, à la vieille mythologie gréco-latine ; il ne s'en est pas tenu non plus à des évocations historiques comme au temps de Meyerbeer, ou à la légende comme Wagner : souple, primesautier et agile, il va, comme l'abeille de La Fontaine, « de fleur en fleur et d'objet en objet ».

L'antiquité biblique, avec *Hérodiade ;* la mythologie grecque, avec *Ariane* et *Bacchus ;* la Rome antique, avec *Roma ;* la décadence alexandrine, avec *Thaïs ;* l'antiquité barbare, l'époque touranienne, avec le *Mage ;* le moyen âge français, avec *Grisélidis* et le *Jongleur ;* l'Espagne du moyen âge ou de la Renaissance, avec *Don Quichotte*, le *Cid* et *Don César de Bazan ;* la société raffinée et légère de notre

dix-huitième siècle, avec *Manon ;* l'Allemagne sentimentale et romantique, avec *Werther ;* la période révolutionnaire, avec *Thérèse ;* enfin les mœurs contemporaines, avec *Sapho.* Vous voyez combien l'imagination de Massenet est souple et vive pour s'adapter à des cadres aussi divers.

La diversité même des sujets entraîne nécessairement la variété du ton : de là, — nous l'avons vu, — les multiples dénominations données par l'auteur à ses œuvres. Quand le cadre est exotique, qu'il s'agisse de l'Orient biblique ou de l'Orient barbare, quand il est question de mythologie grecque ou d'histoire romaine, l'œuvre est généralement intitulée opéra ; elle est solennelle, grandiose, souvent pompeuse, on y voit l'attirail classique et un peu démodé du grand opéra, des défilés, des marches militaires, bref, des scènes à grand spectacle, à grand éclat et à grand fracas. Disons tout de suite que la muse de Massenet se plaît davantage aux évocations moins grandioses, et que les tableaux de genre lui conviennent beaucoup mieux que les grandes fresques épiques ou historiques.

Massenet excelle dans l'opéra comique, c'est-à-dire dans la pièce de caractère moyen, où alternent les situations pathétiques et les situations comiques, où le rire, suivant la théorie

romantique, s'associe aux larmes. Il faut bien s'entendre sur ce terme : jadis, on entendait par là une comédie en musique où des airs chantés étaient séparés par des fragments de dialogue parlé ; l'alternative du chant et du dialogue parlé était la caractéristique de l'opéra comique d'Auber et de Boïeldieu. Aujourd'hui on a supprimé le dialogue, comme formant une disparate désagréable, et dans ce qu'on appelle l'opéra comique, tout est chanté, la musique est continue. Le mot désigne simplement une pièce de caractère moyen, tour à tour comique et tragique, comme *Manon* ou comme *Werther*. Plus de conventions, ou, du moins, le moins possible de conventions. Pas de divisions raides et absolues, comme dans le grand opéra, pas de place indiquée pour le grand air de la prima donna ou la cavatine du ténor, pour les chœurs ou pour les ballets.

Sans doute, Massenet n'a pas été un révolutionnaire, et toujours soucieux de plaire au public, il n'a pas craint parfois, pour lui être agréable, de sacrifier aux vieilles habitudes, de mettre en relief certains airs à effet, airs de bravoure, qui sont un peu des hors-d'œuvre ; mais cela est sensible surtout dans ses grands opéras, dans *Ariane*, par exemple, et, en général, l'intérêt dramatique de ses pièces ne faiblit pas un instant. Ainsi fécondité, variété, liberté

sont les mots par lesquels on peut tout d'abord le caractériser.

***

Essayons maintenant de pénétrer plus avant dans la musique même de Massenet.

Lorsqu'on étudie un musicien, on est tenté tout d'abord de déterminer sa filiation artistique, de le rattacher à une école, de déterminer les influences qui ont agi sur son tempérament d'artiste. Pour Massenet, la tâche, si on voulait la mener à bonne fin, serait assez compliquée ; car, avec sa faculté d'assimilation remarquable, Massenet, « ondoyant et divers », a puisé à toutes les sources, s'est assis un moment, si je puis dire, à toutes les tables, mais s'est approprié tous les éléments étrangers, de façon à laisser intacte sa personnalité. C'est ainsi qu'on pourrait noter en lui d'abord l'influence de ses prédécesseurs français, notamment de Gounod, pour le caractère mélodique, pour cette suavité mystique, cette gravité sereine et mystérieuse, sensible dans les drames religieux, *Marie-Magdeleine* ou *Eve* ou le *Jongleur de Notre-Dame ;* l'influence aussi des Italiens, de Rossini et de Verdi, visible en particulier dans les airs caractérisés des grands opéras et dans la grâce langoureuse de certaines mélodies ; l'influence enfin de Wagner, dans des

œuvres comme *Esclarmonde*, où l'orchestre nourri, l'écriture serrée, l'abondance et la tenue des développements thématiques donnent parfois à l'œuvre une physionomie wagnérienne.

Mais ces influences sont sensibles surtout dans les premières œuvres, et les qualités bien personnelles de sa nature artistique apparaissent toujours au premier plan.

De ces qualités, la première, c'est une très grande habileté technique. Massenet connaissait admirablement son métier de compositeur dramatique, et la chose est de nos jours assez rare pour qu'on la souligne. Je ne parle pas seulement de la science de l'harmonie ou de la fugue, que chacun peut acquérir avec de la patience, ni de la connaissance de l'étendue, du registre des voix et des différents instruments de l'orchestre ; ce serait là peu de chose, si Massenet ne savait faire un merveilleux usage de ces ressources qui sont entre les mains de tout lauréat du Conservatoire ou de l'Institut. La véritable habileté technique consiste non pas à multiplier à plaisir les difficultés pour en triompher laborieusement, mais à se jouer au milieu même de ces difficultés, et à les dissimuler, en sorte que tout apparaisse simple et naturel. Le comble de l'habileté — c'est le grand maître dijonnais, Rameau, qui l'a dit et qui a souvent joint l'exemple au pré-

cepte — le comble de l'habileté, c'est de cacher l'art par l'art même, et Massenet y a réussi mieux que tout autre. Ce n'est pas sans raison qu'on a parlé de sa malice d'escamoteur. Voyez dans *Manon* ou dans *Werther* la facilité avec laquelle il passe du rire aux larmes, du plaisant au sévère, l'aisance avec laquelle il fond le récitatif et les airs, l'équilibre toujours exactement maintenu — et c'est un problème où ont échoué les plus grands maîtres — entre les voix et l'orchestre, la légèreté de cet orchestre qui n'est jamais empâté, ni confus, pas plus qu'il n'est grêle ou pauvre. Admirez la simplicité des plus heureuses trouvailles instrumentales du maître qui n'a pas besoin d'instruments nouveaux, anciens ou exotiques, pour atteindre aux effets les plus originaux, par exemple, dans l'air fameux d'*Hérodiade*, « Vision fugitive », ces rentrées de cors d'harmonie d'un effet si moelleux, ou dans le « Clair de Lune » de *Werther* l'association si heureuse des violoncelles et des harpes.

Tout cela est traité de main de maître et avec cette maîtrise véritable qui consiste à obtenir beaucoup d'effet avec les plus simples moyens. Les amateurs de nouveautés, les snobs crient aussitôt à la banalité, à la pauvreté, mais leurs lamentations passeront bien vite, tandis que les œuvres faites de simplicité, de clarté et de

sobriété, comme *Werther* ou *Manon*, ont chance de s'offrir longtemps encore à l'admiration des amateurs sérieux. Ce qui vieillit en art et en littérature, c'est le factice, l'artificiel, le compliqué, le maniéré ; ce qui dure, c'est ce qui est vraiment humain et naturel.

L'habileté technique, si prestigieuse soit-elle — comme elle l'est chez Massenet — serait en effet peu de chose, si elle n'était pas mise au service de sentiments vraiment humains et naturels ; ce serait une mécanique inutile et comme une machine qui tournerait à vide. Ce qui fait qu'on pardonne à Massenet bien des défauts, notamment cette trop grande facilité qui le fait tomber parfois dans la négligence d'écriture et dans le laisser-aller, c'est qu'il avait la qualité primordiale du musicien, l'abondance et le charme mélodique. Il n'est pas un simple assembleur de notes et de combinaisons sonores, un habile mosaïste d'harmonies ou de timbres subtils ; quand il écrivait, c'est qu'il avait quelque chose à dire et quelque chose de précis, de fort, d'humain, qu'on cherche en vain chez certains musiciens modernes, amateurs de quintessences et trop sensibles au vain prestige de la forme. Le fond de son théâtre, c'est le sentiment de l'amour, et, ce sentiment, il l'a chanté inlassablement, avec une ardeur toujours jeune, sans cesse renouvelée.

Comme Racine, c'est chez la femme que Massenet a analysé de préférence ce sentiment, et, de même que le nom de Racine évoque tout un cortège d'héroïnes amoureuses, Roxane, Iphigénie, Monime, Phèdre, au nom de Massenet sont associées de multiples et charmantes silhouettes féminines : Thaïs, Esclarmonde, Sapho, Thérèse, Grisélidis, surtout la Charlotte de *Werther* et Manon. Qu'elles portent les lourdes parures orientales, le peplum classique, le hennin du moyen âge, la robe à paniers du dix-huitième siècle ou le vêtement moderne, toutes ces héroïnes sont les incarnations diverses de l'amour féminin. Délire sensuel de Salomé, passion voluptueuse de Thaïs ou d'Esclarmonde, amour contenu de Thérèse, émoi douloureux de Charlotte, tendresse éplorée de Chimène, caprices volages et gentillesses perfides de Manon, c'est toujours autour de l'amour, joyeux ou douloureux, satisfait ou contrarié, que l'inspiration de Massenet tresse des guirlandes sonores.

Pour peindre un sentiment aussi fort et aussi attrayant, pour en bien exprimer les séductions dangereuses et le charme tyrannique, Massenet a choisi la forme musicale la plus simple et la plus expressive : la mélodie. Secondée par une harmonie enveloppante, mais toujours nette et franche, mise en valeur à

l'orchestre par d'habiles contrastes ou des effets de timbre très prenants, la mélodie règne en maîtresse dans le théâtre de Massenet, se renouvelant avec une aisance merveilleuse. Si variée qu'elle soit d'ailleurs, elle a toujours un caractère propre, une grâce onduleuse, un charme langoureux, des inflexions un peu molles parfois, mais malgré tout séduisantes, qui la font reconnaître aisément. Elle a sans doute moins de tenue et d'ampleur que la mélodie wagnérienne, moins de distinction et de correction que la mélodie de Saint-Saëns, mais elle est belle, parce qu'elle est expressive, parce qu'elle parle au cœur et aux sens, parce qu'elle est l'expression directe, immédiate d'une sensibilité émue.

Il est regrettable que, dans ses *Souvenirs*, Massenet s'en soit tenu le plus souvent à des anecdotes relatives à l'exécution et à l'interprétation de ses ouvrages ; on souhaiterait qu'il nous eût mis dans la confidence de ses procédés de travail. Du moins à propos du *Roi de Lahore* trouvons-nous ces détails significatifs, qui montrent bien comment son imagination, en fièvre de production, crée presque spontanément certaines mélodies : il vient de parler de la mort de sa mère, qui a été un coup très douloureux.

J'essayai de me reprendre à la vie, en travaillant à ce *Roi de Lahore* qui m'occupait déjà depuis bien des mois.

L'été, cette année-là, fut particulièrement chaud et fatigant. J'en étais accablé à ce point qu'un jour où un formidable orage avait éclaté, je me sentis comme anéanti et me laissai aller au sommeil.

Si le corps cependant était ainsi assoupi, mon esprit, par contre, ne restait pas inactif ; il sembla n'avoir pas cessé de travailler. Mes idées parurent, en effet, avoir profité de cette accalmie involontaire imposée par la nature, pour se classer. J'avais entendu, comme en songe, mon troisième acte, le *Paradis d'Indra*, joué sur la scène de l'Opéra.

L'impalpable audition en avait comme imprégné mon cerveau. Ce phénomène, je le vis, d'ailleurs, se renouveler en moi par la suite, à différentes reprises.

Je n'aurais jamais osé l'espérer. Je commençai, ce jour-là et les jours suivants, à écrire le brouillon instrumental de cette scène paradisiaque (1).

Cela ne veut pas dire évidemment que, suivant la conception populaire, Massenet n'avait qu'à se promener par les rues ou par les champs pour que des mélodies naquissent spontanément, toutes formées, toutes développées, dans son cerveau. Massenet était un grand travailleur, et c'est à bon droit qu'il se flatte, dans ses mémoires, d'avoir mené une existence très laborieuse ; mais il n'en est pas moins vrai que, si son labeur a donné des fruits savoureux, c'est parce qu'il avait reçu de la nature un don pri-

(1) Massenet, *Mes Souvenirs*.

mordial, celui de produire en abondance de belles mélodies.

Comme vous le savez et comme je vous l'ai dit, c'est là un don précieux et dangereux. Que Massenet en ait abusé, qu'il se soit parfois laissé aller à la facilité de son inspiration, sans la condenser et la sublimer, il faut le reconnaître. Mais il n'en reste pas moins qu'il n'y a aucune de ses œuvres dramatiques, même parmi les plus oubliées à l'heure actuelle, qui ne contienne des pages exquises, et que d'autres œuvres tout entières, comme *Werther*, où la passion douloureuse, la tendresse et le désespoir sont exprimés si fortement, comme *Manon*, où l'art de Massenet a tant de séduction, font le plus grand honneur à l'art musical français. Elles en présentent les qualités les plus typiques : la clarté, la souplesse, la légèreté et la grâce, cette grâce dont notre La Fontaine a dit qu'elle était « plus belle encore que la beauté ».

# SAINT-SAËNS [1]

Le 18 décembre 1853, il y aura donc bientôt soixante ans, le chef d'orchestre Seghers, directeur d'une société Sainte-Cécile, fondée à Paris pour répandre le goût de la musique instrumentale, avait porté à son programme une *Symphonie en mi bémol* qu'il avait présentée à son comité comme envoyée d'Allemagne par un auteur inconnu. L'œuvre fut très bien accueillie et Gounod et Berlioz en soulignèrent les mérites. Ce n'est qu'après coup qu'on apprit que le soi-disant symphoniste allemand était un jeune Français de dix-huit ans, du nom de Camille Saint-Saëns.

Quelques années plus tard, en 1867, un concours de composition musicale ayant été institué à l'occasion de l'Exposition universelle, le manuscrit qui fut couronné était un manuscrit non signé, expédié d'Angleterre. Quand l'auteur

(1) Conférence faite en août 1912 aux étudiants étrangers de l'Université de Dijon.

eut été prié de se faire connaître, on apprit que l'honneur d'avoir été désigné entre plus de cent concurrents revenait à Camille Saint-Saëns, et Berlioz écrivait à un ami :

> J'ai eu le plaisir de voir couronner à l'unanimité la cantate de mon jeune ami, C. Saint-Saëns, l'un des plus grands musiciens de notre époque... Enfin voilà donc une chose de bon sens faite dans notre monde musical.

Le jeune homme qui entrait dans la carrière d'une façon aussi brillante, avec un patronage ou un parrainage aussi glorieux que celui de Berlioz, est maintenant un vieillard entouré d'un respect et, je puis ajouter, d'une admiration unanimes et universels. Beaucoup plus encore que celui de Massenet, son nom est illustre hors de sa patrie. Il a établi sa réputation de compositeur de tout premier ordre sur une renommée de pianiste virtuose, dont les tournées de concert avaient répandu le nom dans le monde entier. Membre non seulement de l'Institut, mais des Académies royales de Belgique, de Prusse, de Suède, de Madrid, docteur en musique de l'Université de Cambridge, nommé par l'empereur d'Allemagne titulaire d'une croix restée sans possesseur depuis la mort de Verdi, C. Saint-Saëns est justement considéré à l'heure présente comme une des plus pures gloires de la musique française contemporaine.

J'espère donc que vous voudrez bien trouver quelque intérêt à la simple esquisse, que je vais essayer de vous tracer de sa carrière artistique et de son œuvre.

* * *

Si Camille Saint-Saëns aime, plus encore que Massenet, à tenir la plume de l'écrivain, il a, par contre, été assez sobre de renseignements sur sa propre personne. Il y a quelques années, dans l'introduction d'un de ses recueils d'articles intitulé *Portraits et Souvenirs*, il écrivait péremptoirement : « Quant à de véritables Mémoires, je n'en écrirai jamais. » En notre temps de journalisme effréné et de reportage à outrance, de telles promesses sont bien hasardées, et le fait est qu'il y a quelques mois, dans une grande revue musicale (1), paraissait, sous la signature de l'auteur de *Samson et Dalila*, des *Souvenirs d'enfance*, auxquels un reporter tenace arrivera bien quelque jour à obtenir une suite. Ces quelques pages sont curieuses, parce qu'elles nous montrent chez Saint-Saëns une aptitude à la musique et une précocité exceptionnelles. Sa mère, très bonne musicienne, s'était mis en tête, raconte-t-il, que, si elle avait des fils, le premier serait musicien, le second peintre et le troisième sculpteur.

(1) S. I. M., 15 mars 1912.

Aussi ne fut-elle nullement étonnée, lorsqu'en revenant de nourrice, à deux ans, je me mis à écouter tous les bruits, tous les sons, faisant crier les portes, me plantant devant les pendules pour les entendre sonner. Mon grand plaisir était la symphonie de la bouilloire, une bouilloire énorme qu'on installait chaque matin devant le feu du salon. M'asseyant près d'elle sur un tabouret, j'attendais avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son *crescendo* lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullition le fît taire. Ce hautbois, Berlioz a dû l'entendre, car je l'ai retrouvé dans la course à l'abîme de la *Damnation de Faust*.

En même temps, j'apprenais à lire, et quand j'eus trente mois, on me mit en présence d'un minuscule piano qui n'avait pas été ouvert depuis plusieurs années. Au lieu de taper à tort et à travers comme le font d'ordinaire les enfants de cet âge, je touchais les notes l'une après l'autre, ne les quittant que lorsque le son s'éteignait.

Sous la direction de sa mère et d'une tante, puis du maître Stamaty, il fit de rapides progrès, aussi bien doué d'ailleurs pour le piano que pour la composition ; car, tout enfant, il écrivait déjà des valses et des galops, genre de musique alors fort à la mode.

A dix ans, il donnait à la salle Pleyel son premier concert, concert d'enfant prodige, puisqu'il joua un concerto de Mozart et le *Concerto en ut mineur* de Beethoven.

C'est sans doute à ce propos que sa mère prononça un mot digne de la mère des Gracques. Quelqu'un lui reprochait de laisser l'enfant jouer des sonates de Beethoven : « Quelle musique jouera-t-il donc, lui disait-on, quand il aura vingt ans ? » — « Il jouera la sienne », répliqua-t-elle.

Réponse bien orgueilleuse sans doute, mais d'un orgueil auquel l'avenir devait donner raison.

Malgré un tempérament délicat, l'enfant prodige ne fut pas atrophié, ni étouffé par la culture musicale intensive à laquelle il fut soumis ; c'est qu'il avait dès lors à son service une faculté qui devait être une des maîtresses qualités du compositeur : une aptitude au travail, une facilité d'assimilation extraordinaires.

Après avoir cueilli aisément quelques lauriers au Conservatoire, à l'espoir très aléatoire d'obtenir le prix de Rome, il préfère l'exercice des fonctions d'organiste à Saint-Merry d'abord, puis au grand orgue de la Madeleine, que devaient tenir après lui Th. Dubois, puis Gabriel Fauré. Il se produit très souvent comme pianiste dans les concerts et à l'étranger, et se distingue par son habileté à lire et à transposer à vue sur le piano des partitions d'orchestre ; aussi est-ce à lui que Berlioz, dès 1855, avait demandé de faire la réduction de sa partition de *Lelio*.

Il devient rapidement célèbre, est honoré de l'amitié de Gounod, de Berlioz, de Liszt, de Rubinstein, et dépense désormais, jusqu'à l'heure actuelle, son activité créatrice dans une multitude de compositions variées.

***

Je vous ai parlé de la diversité et de la souplesse du talent de Massenet. Cette diversité et cette souplesse sont peu de chose à côté de celles de Saint-Saëns.

Je n'essaierai pas de faire ici une statistique, de déterminer si les œuvres de Massenet sont plus nombreuses que celles de Saint-Saëns. Les productions musicales ne s'apprécient pas au nombre comme des productions industrielles. Mais ce qu'il faut remarquer, c'est que Massenet, comme je vous l'ai dit, a réussi excellemment dans un seul genre, dans le théâtre, et qu'il est avant tout un compositeur dramatique. Saint-Saëns, au contraire, non seulement a abordé tous les genres, mais a réussi dans tous les genres, et on s'explique le soupir d'envie avec lequel son ami Bizet, l'auteur de *Carmen*, lui disait un jour : « Tu es le moins malheureux, tu peux faire autre chose que du théâtre. »

N'oublions pas d'abord — Saint-Saëns serait certainement désolé d'un tel oubli — que son

esprit, très cultivé et très ouvert, s'intéresse et s'exerce à tout : Saint-Saëns ne s'est pas contenté d'étudier l'histoire de la musique, l'archéologie musicale, de faire des observations et de discuter sur les questions les plus épineuses de l'acoustique ; il se pique aussi d'être un littérateur et même un poète ; il a publié plusieurs choix des innombrables articles qu'il a écrits — et il en écrit encore — sur tous les sujets ; on trouve dans la liste de ses œuvres, outre un recueil de poésies, une étude sur les décors du théâtre antique, une conférence sur les phénomènes de mirage faite à la Société astronomique de France, et une comédie en prose intitulée *La Crampe des écrivains*.

Si l'on s'en tient aux œuvres musicales, le champ est encore très vaste, et pour le parcourir dans toute son étendue, il convient d'y établir des délimitations. Comme je ne veux pas vous faire ici une étude critique de l'œuvre de Saint-Saëns, je ne signalerai que les œuvres essentielles, et je ne ferai guère que rappeler à votre mémoire des noms connus.

Dans la production dramatique, je ne retiendrai que les partitions d'*Etienne Marcel*, d'*Henri VIII*, des *Barbares*, d'*Ascanio*, de la *Princesse jaune* et surtout de *Samson et Dalila*, une des œuvres capitales du maître, qui est au répertoire de tous les théâtres, et dont les

principaux airs, les duos amoureux notamment, sont universellement connus. Commencée dès 1868, l'œuvre, sorte d'opéra religieux, de drame biblique, ne fut achevée qu'en 1877, sur les instances de Liszt, à qui revient le mérite d'avoir monté pour la première fois cette œuvre au théâtre grand-ducal de Weimar.

Il faut citer ensuite des œuvres mixtes, qui tiennent encore de la musique dramatique, mais qui nous acheminent déjà à la musique symphonique. Ce sont des sortes de cantates ou d'oratorios, écrites pour l'orchestre et pour des voix. *La lyre et la harpe*, d'après un poème de V. Hugo, qui met en présence l'esprit du paganisme et l'esprit du christianisme, fut commandé pour un festival à Birmingham en 1879 et exécuté ensuite à Paris. *Le Déluge*, qui date de 1876, a autant fait pour la réputation de Saint-Saëns que *Samson ;* le *Prélude*, avec le solo du premier violon, est dans toutes les mémoires.

Nous en arrivons à la musique symphonique. Il faut mettre à part les poèmes symphoniques, *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, *La Danse macabre*, *La Jeunesse d'Hercule*, œuvres qui semblent sorties de la même veine ; c'est entre 1871 et 1877 que Saint-Saëns les composa, s'efforçant de suivre, librement d'ailleurs et en maintenant son originalité, les traces de Liszt

et de Berlioz : « Les premiers poèmes symphoniques de Liszt, a-t-il écrit, m'ont indiqué le chemin où je devais rencontrer *La Danse macabre* et *Le Rouet d'Omphale.* » Ces œuvres rentrent dans le genre qu'on désigne sous le nom de musique à programme ; car si Saint-Saëns s'est contenté de donner un titre à ces œuvres, ce titre qui rappelle des légendes célèbres équivaut à tout un programme, et il eût été superflu d'indiquer à l'auditeur les péripéties bien connues de ces épisodes. Quant à *La Danse macabre,* le mot seul en dit assez à l'imagination pour que tout commentaire verbal soit inutile. Ce sont des ouvrages continus, différant de la symphonie classique en ce qu'ils ne sont pas divisés en morceaux indépendants.

Par contre, dans ses trois *Symphonies,* Saint-Saëns a respecté l'usage classique et, sans chercher aucune innovation révolutionnaire, s'est placé au rang des maîtres du genre, notamment dans sa troisième symphonie en *ut mineur* avec orgue.

Classiques de forme sont aussi les différents concertos : cinq concertos pour piano et plusieurs concertos pour violon et pour violoncelle. Saint-Saëns écrit admirablement pour le violon et, outre ses concertos, le *Concertstuck, La Havanaise,* l'*Introduction* et *Rondo-Cappricioso* sont au répertoire de tous les virtuoses du violon.

En fait de musique de chambre, rappelons les deux recueils d'études pour piano (et de nombreuses réductions de ses autres ouvrages), des sonates pour violon et pour violoncelle, des trios, des quatuors, sans oublier le fameux *septuor* avec trompette.

Je mentionne enfin — non qu'elles soient négligeables, mais pour ne pas vous lasser par une aride énumération — de très nombreuses mélodies vocales, dont la plus connue est *La Cloche*, et des œuvres abondantes de musique religieuse.

Encore une fois, dans tous ces domaines où s'est exercée l'activité musicale de Saint-Saëns, il a créé des chefs-d'œuvre, et son nom restera lié à presque tous les genres musicaux, ce qui n'est nullement le cas, je l'ai dit, pour Massenet.

***

Il nous faut donc souligner d'abord la souplesse du talent de Saint-Saëns. En un temps où, en littérature comme en peinture et en musique, les artistes tendent à s'enfermer dans une spécialité, craignant, s'ils s'aventurent dans un autre domaine, de ne plus connaître le même succès, Saint-Saëns donne un très bel exemple d'universalité et se rapproche par là des grands maîtres d'autrefois. S'il est vrai, comme l'a dit Taine, que ce qui fait l'artiste c'est la promp-

titude aux métamorphoses intérieures, nul homme ne fut plus artiste que Saint-Saëns. Cette variété d'aspect que présente son talent en constitue évidemment la caractéristique.

Il y a quelques années, J. Combarieu, dans la *Revue musicale* (1901), établissait auprès des étrangers une sorte d'enquête. Une quarantaine de réponses vinrent de tous les points du globe ; dans presque toutes s'exprime une admiration générale pour Saint-Saëns, mais une particulière admiration pour la souplesse de son talent ; les Allemands, notamment, insistent sur ce point en louant Saint-Saëns d'être « vielseitig ».

Aussi est-il extrêmement difficile de trouver une formule définie et absolue pour caractériser son talent. De Massenet, on peut dire, en deux mots, qu'il excelle dans la peinture langoureuse, disons même sensuelle de l'amour ; c'est là, si l'on veut, sa spécialité. Saint-Saëns est rebelle à toute formule ; sorte de Protée insaisissable, il s'échappe et se transforme avec une dextérité sans égale. Lui attribuez-vous avant tout le culte de la forme, la pureté des lignes architecturales, l'agencement ingénieux des thèmes ? Vous songez alors aux œuvres de musique pure, à la seconde sonate pour piano et violon ou aux symphonies ; mais vous négligerez alors les œuvres descriptives et pittores-

ques, *Le Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, où la forme est mise au service de la plus riche inspiration ; et vous négligerez aussi *Samson et Dalila*, où les qualités de forme le cèdent à des qualités d'un tout autre ordre, de l'ordre de la sensibilité : charme langoureux, lignes enveloppantes et sinueuses, force expressive, je dirai même attrait presque sensuel dans la peinture de l'amour.

Louera-t-on la haute tenue, la grandeur sévère, austère de son œuvre ? Mais alors on laissera de côté des œuvres familières et même tout à fait comiques ; on laissera par exemple de côté *Le Carnaval des animaux*. Je ne l'ai pas mentionné tout à l'heure, car l'œuvre n'a pas été éditée, et Saint-Saëns n'en a détaché pour le public qu'une page d'ailleurs exquise, *Le Cygne ;* mais cette œuvre a été exécutée dans certaines auditions privées, et voici, paraît-il, son contenu. Elle est intitulée *Carnaval des animaux*, grande fantaisie « zoologique » pour deux pianos, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, celesta et xylophone, et formée de quatorze morceaux :

1° *Marche royale du lion* (style persan) ;

2° *Poules et coqs ;*

3° *Hémiones* (animaux véloces, sorte de chevaux sauvages de l'Indoustan) ;

4° *Tortues ;*

5° *Eléphants* (contrebasse jouant la danse des Sylphes, de Berlioz);

6° *Kanguroos;*

7° *Aquarium;*

8° *Personnage à longues oreilles;*

9° *Coucou au fond des bois;*

10° *Volière;*

11° *Pianistes;*

12° *Fossiles;*

13° *Le cygne;*

14° *Finale* (sorte de galop échevelé qui s'arrête brusquement).

Or, cette œuvre, si l'on en juge par *Le Cygne* et d'après ceux qui l'ont entendue, est tout aussi caractéristique du talent de Saint-Saëns que l'opéra des *Barbares* ou la *Messe solennelle*.

Essaiera-t-on alors, pour définir cette musique, de déterminer les influences subies par Saint-Saëns ? Mais il les a toutes subies, et elles se combattent ou plutôt se fondent si bien dans son œuvre qu'on ne peut plus les discerner. Comme il l'a dit à maintes reprises, dans ses articles, il est éclectique : « C'est peut-être un grand défaut, mais il est impossible de m'en corriger, on ne peut refaire sa nature. » Il admire tous les maîtres, mais d'une admiration consciente, et son enthousiasme pour ce qui est beau dans leurs œuvres ne l'aveugle pas sur leurs défauts. C'est pourquoi en le voyant parfois

louer un compositeur sur un point, puis le blâmer sur un autre, on lui a reproché des contradictions, une incompréhensible versalité de goût et d'humeur ; à propos de Wagner notamment, pris entre deux feux, il fut accusé d'abord d'être trop wagnérien parce qu'il exaltait *Lohengrin* et *Tannhäuser*, ensuite pas assez, parce qu'il adressait certains reproches à la *Tétralogie* ou à *Parsifal*. Saint-Saëns n'a jamais été l'homme d'un seul livre, ni le dévot d'un seul dieu : Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Schumann, Wagner, Berlioz, Gounod, Bizet, lui sont également chers, ou plutôt c'est avec la même ardeur de sympathie qu'il étudie leurs œuvres ; il préfère peut-être, d'une préférence intime, Mozart à Gluck ; mais, parce qu'il aime Mozart, il ne dénigre pas systématiquement Gluck. Aussi bien, pourquoi être exclusif en musique, alors que dans les autres arts on ne l'est pas ? La comparaison est évidemment très juste, et il a eu raison d'écrire :

> Une galerie de tableaux se couvrirait de ridicule, si elle remisait au grenier un Pérugin, sous prétexte qu'on n'y trouve pas les effets troublants d'un Ruysdaël ou d'un Delacroix.

Ainsi Saint-Saëns n'est d'aucun système, il n'a pas de parti ; l'on peut même dire, et on l'a dit d'ailleurs, qu'il n'a pas un style à lui, per-

sonnel, original, mais qu'il possède tour à tour tous les styles, qu'il les pratique tous avec une égale aisance. Il manie toutes les ressources de l'art musical avec une habileté consommée, et sait tirer un parti extraordinaire de la moindre idée musicale ; les développements naissent sous sa plume avec aisance et grâce ; les ressources harmoniques et instrumentales dont s'est dotée la musique moderne n'ont pour lui aucun secret, il les utilise sans effort, tout naturellement, sans qu'on sente jamais une lutte pour dompter ou assouplir les formes musicales. C'est qu'il est ennemi de tout excès, de toute outrance, et que le rôle de l'artiste est, pour lui, de créer des formes belles et harmonieuses.

* * *

Ceci nous amène à discuter un point important, à justifier Saint-Saëns d'un reproche qui lui a été et lui est encore très souvent adressé : celui de manquer de personnalité véritable, d'être très habile souvent, mais d'être froid et sec.

Si vous consultez par exemple le dictionnaire de biographies de Fétis, supplément de Pougin (1881), vous verrez ce reproche étalé dans tout l'article, non seulement sous la plume de Pougin, mais sous celle d'autres critiques dont Pougin a relevé l'opinion.

Vous y lirez par exemple des phrases comme celles-ci :

Si la science musicale n'a plus de secrets pour M. Saint-Saëns, il est en revanche peu de compositeurs auxquels l'inspiration tienne plus rigueur. Ces ouvrages dénotent une extrême habileté de main, mais aussi une grande pauvreté d'idées ; c'est une musique qui frappe l'oreille sans rien dire à l'esprit...

Le tempérament musical de Saint-Saëns est sec, nerveux, absolument dépourvu de tendresse, de sentiment et de passion, et l'artiste ne peut donner le change sur la pauvreté de ses idées, sur la stérilité de son imagination, qu'à l'aide d'une habileté technique incontestable..., d'une profonde connaissance des effets et d'une prodigieuse dextérité. Or la musique étant l'art de charmer et d'émouvoir, ce sont là des qualités pour ainsi dire négatives et qui ne sauraient remplacer les dons naturels qui seuls font les vrais poètes, les grands créateurs. Jamais, je le crains, M. Saint-Saëns ne pourra être compté au nombre de ces derniers...

Sa musique manque de ce je ne sais quoi qui repose l'âme, réchauffe le cœur et fait monter les larmes aux yeux. Aussi M. Saint-Saëns n'a-t-il cessé jusqu'à ce jour d'être discuté avec âpreté...

Encore une fois, c'est en 1881 que ces lignes étaient écrites, et, si je vous les ai lues, malgré leur injustice évidente, c'est parce qu'elles étaient l'opinion de beaucoup de critiques de cette époque. Vous en trouverez encore çà et là de nos jours des échos ou des reflets ; contrai-

rement à Massenet, Saint-Saëns a eu des détracteurs très sérieux qui lui jettent toujours à la face le même reproche : n'être pas un créateur original, manquer de personnalité. Que penser de ce reproche ?

Il faudrait savoir d'abord ce qu'on entend par ces mots d'originalité et de personnalité. La crise, on dirait presque la convulsion d'individualisme que fut le romantisme en littérature et dans les arts, nous a habitués à apprécier une œuvre d'art d'une façon singulière. Ce que nous cherchons maintenant dans une œuvre d'art, dans un poème lyrique, et plus encore dans un morceau de musique, c'est l'écho d'une voix particulière, un accent intime, une vibration personnelle, la confidence d'une âme qui se met à nu devant nous, qui nous raconte sa vie, ses émotions, ses rêves, ses souffrances. Un Beethoven, un Schumann nous sont chers parce qu'ils nous ont confié tout le drame, tout le mystère de leur vie sentimentale. Aussi bien, le point de vue esthétique a-t-il été masqué, supplanté par le point de vue sentimental : l'émotion produite par une œuvre est devenue le critérium de sa beauté; selon qu'elle nous émeut plus ou moins, nous la trouvons plus ou moins belle. Nous pardonnons par exemple à Massenet certaines vulgarités, certaines faiblesses d'écriture parce que sa musique parle à notre sensibilité et l'émeut.

Avons-nous raison, avons-nous tort ? Ce n'est pas moi qui me chargerai de répondre à la question. Je me borne à constater cette déviation que le mouvement romantique a fait subir à nos notions d'esthétique. Or ce qui fait l'originalité de Saint-Saëns, c'est qu'il s'est soustrait le plus possible à l'influence romantique. Pour lui, la beauté musicale ne consiste pas dans l'expression tumultueuse et immédiate, brute, d'une émotion ; elle consiste dans la réalisation d'un idéal au moyen de la langue des sons ; d'un idéal, par conséquent d'une forme que se représente l'esprit. L'élément intellectuel y a une part aussi grande que l'élément sensible. Et sans doute il est difficile de faire le départ entre ces deux éléments, mais ce contre quoi Saint-Saëns s'insurge, c'est la prétention de faire de la musique un simple excitant pour les nerfs et les sens. Mieux que tout autre d'ailleurs, il a formulé sa pensée sur ce point :

De ce que la musique partage avec l'éloquence le magnifique privilège d'exciter l'enthousiasme et de transporter la foule, on la croit bornée au domaine des impressions nerveuses. Ce n'est pourtant là qu'un de ses côtés... (1).

Le public mesurant volontiers la valeur des œuvres à l'intensité des sensations qu'elles lui font éprouver, se trompe du tout au tout ; c'est l'éléva-

(1) *Harmonie et mélodie.*

tion des idées, leur originalité, la profondeur du sentiment et la beauté du style qui font la valeur des œuvres, non le trouble plus ou moins grand que leur audition amène dans le système nerveux. La recherche de la sensation, lorsqu'elle devient le but de la musique, la tue à bref délai, amenant en peu de temps une monotonie insupportable et une exagération mortelle (1).

Voici une profession de foi encore plus franche et plus caractéristique :

On oublie trop que la musique est autre chose qu'une source de jouissances sensuelles et d'émotions violentes, que cette source, toute précieuse qu'elle soit, n'est qu'un accident, un petit coin dans le pays immense de l'art musical.

Celui qui ne prend pas un plaisir complet à une simple suite d'accords bien construite, belle seulement de son ordonnance, n'aime pas la musique ; celui qui ne préfère pas le premier prélude du *Clavecin bien tempéré*, joué sans nuances, tel que l'auteur l'a écrit pour le clavecin, au même prélude agrémenté d'une mélodie passionnée, n'aime pas la musique ; celui qui ne préfère pas une mélodie populaire d'un beau caractère, ou un chant grégorien, sans aucun accompagnement, à une série d'accords dissonants et prétentieux, n'aime pas la musique (2).

Vous remarquerez que, dans ces différents passages, Saint-Saëns n'exclut nullement de la

(1) *Portraits et souvenirs.*

(2) *Echo de Paris* du 7 janvier 1912 : *J. Haydn et les sept paroles.*

musique le sentiment. On a voulu faire de lui un intellectuel pur, à l'imagination stérile, au cœur glacé ; c'est une erreur grossière. Il ne se meut pas uniquement dans le monde des idées ni des abstractions, et il a reconnu lui-même en termes formels que la musique était « radicalement impuissante dans le domaine de l'idée pure ». Il exprime comme les autres musiciens les passions même les plus violentes, et je ne sais s'il y a, dans toute l'œuvre de Massenet, une page aussi voluptueuse, aussi troublante au seul point de vue nerveux, que l'air fameux de Dalila : *Mon cœur s'ouvre à ta voix*, avec ses inflexions enveloppantes, qui marquent si bien le pouvoir perfide et séducteur de Dalila. Peut-on aussi refuser la puissance d'expression, le don d'attendrir et d'émouvoir profondément à l'auteur du *Prélude* du *Déluge*, de cette page qui peut devenir aussi passionnée que les pages les plus exaltées du *Tristan* de Wagner ?

Il est donc souverainement injuste et absurde de prétendre, comme nous le voyions tout à l'heure, que Saint-Saëns est dépourvu de tendresse, de sentiment et de passion, qu'il manque de « ce je ne sais quoi qui réchauffe le cœur et fait monter les larmes aux yeux ».

Saint-Saëns ne fait jouer la corde fortement et violemment expressive, qu'à bon escient et quand le besoin s'en fait sentir ; il ne se croit

pas tenu de représenter toujours le sentiment au paroxysme, au maximum de tension. Il préfère en marquer toutes les nuances avec finesse, souplesse et délicatesse, et toute son œuvre est dominée par un souci de vérité, d'équilibre, de pondération qui lui donne un caractère vraiment classique. Qu'il exprime les grandes passions, qu'il se divertisse à des épisodes comiques, qu'il se plaise à donner d'étonnants pastiches de musique ancienne ou exotique, qu'il écrive des *Rapsodies bretonnes* ou *auvergnates*, des *Chants persans*, des *Suites algériennes*, des *Barcarolles portugaises*, des *Caprices danois, russes* ou *arabes*, des *Souvenirs d'Italie*, des *Fantaisies africaines*, des *Concertos égyptiens*, il ne perd jamais de vue le but qu'il a fixé à son art : la réalisation du beau.

De là vient qu'il a un culte si marqué pour la forme, qu'il attache tant de prix à l'ordonnance, à la disposition, au développement de ses idées musicales. Ressemblant en cela aux poètes parnassiens, à un Leconte de Lisle, il s'applique à envelopper son inspiration de la forme la plus parfaite ; et c'est ce qui a pu donner le change aux critiques qui jugent cette perfection de la forme incompatible avec la chaleur du sentiment, oubliant que Racine a su, dans des vers irréprochables, nous émouvoir au degré suprême.

Louons donc Saint-Saëns d'avoir maintenu dans l'art musical les grandes qualités classiques, sobriété, simplicité, clarté, correction. Tout ce qui n'est pas naturel et sain lui répugne profondément ; il a horreur de la complication, de la recherche voulue, de la bizarrerie, des raffinements et de la préciosité de certaines musiques modernes. Lui qui sait être, à l'occasion, un harmoniste si délicat et si subtil, lui qui sait assortir avec une finesse, avec un tact exquis toutes les couleurs de la palette orchestrale, il a raillé les excès où tombaient ses confrères en matière d'harmonie ou d'orchestration, et il a défendu avec un courage, méritoire à notre époque, *la mélodie*, cette reine déchue et vilipendée.

Les amateurs se sont pris de passion pour l'obscur et pour l'incompréhensible ; quand je comprends, disent les *purs*, c'est que cela est mauvais ; quand je ne comprends pas, c'est que cela est bon. Ils sont irrités ou dédaigneux si les instruments de l'orchestre ne courent pas de tous côtés comme des rats empoisonnés ; un accompagnement simple et naturel leur fait hausser les épaules. La mélodie, naguère objet d'une redoutable idolâtrie, est vilipendée ; un simple chant, accompagné naturellement, semble méprisable et dans les compositions dépourvues de cet élément, on prétend que la mélodie est partout. Quelle plaisanterie !

Ailleurs il s'est moqué de certains compositeurs et de leurs « cacophonies pittoresques,

excitantes, mais effroyables, et qui sont à la musique ce que les pickles sont à la cuisine ».

« Se garder de toute exagération, conserver l'intégrité de sa santé intellectuelle », tel est le double principe qu'il oppose aux novateurs à outrance et qu'il a lui-même admirablement mis en pratique.

***

Ainsi, ignorant les caprices de la mode, ne donnant jamais dans les excès où se complaisent les *snobs*, la musique de Saint-Saëns, tour à tour noble et familière, passionnée et calme, émouvante et piquante, mais toujours belle, toujours heureusement inspirée et vigoureusement, solidement écrite, nous apparaît de plus en plus comme l'expression d'un tempérament musical de premier ordre.

Au premier abord, on est un peu déconcerté par cette correction d'écriture, cette simplicité, cette netteté, cette clarté, et notre palais, habitué aux liqueurs fortes et excitantes de la musique moderne, est tout surpris quand on lui offre l'eau pure et limpide de la musique de Saint-Saëns; il est tenté de la trouver fade et sans saveur; mais bientôt il se délecte à cette fraîcheur et à cette pureté dont il avait perdu le goût. Cette impression sur laquelle je voudrais vous laisser, M. Romain Rolland l'a parfaitement rendue

dans une page de ses *Musiciens d'aujourd'hui* (1) sur laquelle je terminerai :

La délicatesse de touche, la riche sobriété de la musique de Saint-Saëns..., cette justesse d'écriture et de sens charme comme une vertu. Dans l'art contemporain, nerveux et tourmenté, cette musique frappe par son calme, ses tranquilles harmonies, ses modulations veloutées, sa pureté de cristal, son style fluide et sans heurts, je ne sais quel atticisme... Il semble qu'on traverse des paysages qu'on a vus autrefois et qu'on aime : non que jamais on puisse noter des ressemblances directes, nulle part les réminiscences ne sont peut-être plus rares que chez ce maître qui porte dans sa mémoire tous les maîtres anciens, mais c'est par l'esprit même qu'il leur ressemble. Et là est le secret de sa personnalité, et son haut prix pour nous : il apporte à notre inquiétude artistique un peu de lumière et de la douceur d'autrefois.

(1) Page 95.

# LA CHANSON POPULAIRE

## EN FRANCE [1]

J'ai tout d'abord quelque scrupule à venir ici, à une réunion de la Société de l'Art à l'école, vous entretenir de musique. En général, quand on parle d'Art, de l'histoire de l'art par exemple, ou d'une société des beaux-arts, il semble bien convenu qu'il n'est, qu'il ne peut être question que des arts du dessin. La musique, jadis considérée comme un amusement, un passe-temps de tout repos, comme les cartes ou le bilboquet, n'est parvenue que lentement, timidement à se faire prendre au sérieux. Si elle n'est pas tout à fait, comme Cendrillon, reléguée dans la cuisine par des sœurs orgueilleuses, du moins elle n'ose guère réclamer sa part des honneurs et des titres décernés à la peinture, à la sculpture et à l'architecture. Il y avait donc quelque présomption

(1) Conférence avec auditions musicales faite à Dijon le 12 février 1914, sous le patronage de *l'Art à l'Ecole*.

de la part de l'art musical à vouloir trouver accueil ici, et il a fallu la largeur d'idées, l'éclectisme intelligent de votre aimable président (1), historien de l'art hospitalier et généreux, pour convier aujourd'hui la musique à une de vos réunions. Vous voyez qu'elle a été tout heureuse de l'aubaine et qu'elle a voulu en profiter largement, puisque, mieux que par un conférencier réduit à vous parler de musique, elle s'est fait représenter par deux artistes (2) qui vous en feront entendre, ce qui vaudra infiniment mieux.

A vrai dire, je dois dissiper tout de suite certaines préventions ou certaines inquiétudes, que quelques-uns d'entre vous ont pu apporter ici en songeant au sujet que je devais traiter. Etait-ce vraiment la peine, vous êtes-vous dit, de faire appel à des interprètes et à des interprètes éprouvés, pour vous faire entendre des chansons populaires ? Si elles peuvent avoir un intérêt historique, s'il peut être curieux d'en connaître les origines plus ou moins lointaines et les diverses espèces, à quoi bon faire les honneurs d'une audition à des œuvres d'un aussi mince mérite musical ?

Avant d'en venir à l'épreuve même qui, je

(1) M. Fèvre, professeur d'histoire à la Faculté des lettres de Dijon

(2) Mlle Poirey et M. Brugger.

l'espère, sera concluante, je voudrais essayer de vous montrer précisément que la chanson populaire, loin d'être une production méprisable, digne seulement d'être chantée par les gamins des rues, a un intérêt artistique véritable; qu'elle n'est pas l'œuvre fortuite d'improvisateurs quelconques, mais qu'elle est le produit naturel et très ancien de l'imagination populaire, la manifestation primordiale tout à la fois du sens poétique et du sens musical de la race française.

* * *

Vous voyez dès maintenant le sens que je donne à ce mot de chanson populaire. On en a proposé de multiples définitions, et comme il arrive toujours lorsqu'on se querelle en fait de définition, les unes sont d'une largeur, d'une complaisance excessive, les autres d'un rigorisme dangereux. On a dit : « Doit être considéré comme chanson populaire tout chant qui fait partie du patrimoine commun des illettrés. » Mais alors la *Marseillaise*, œuvre de Rouget de l'Isle, qu'aucun illettré n'ignore, ou certains chants des offices religieux, universellement répandus, le *Dies iræ*, par exemple, seraient des chansons populaires.

On a dit, d'autre part : « C'est la création musicale anonyme et collective de l'imagina-

tion populaire. » Mais cette définition, plus juste, est pourtant trop étroite, et d'une étroitesse qui va jusqu'à l'absurdité ; car il est invraisemblable que les chansons populaires soient le fruit lentement formé et mûri de l'imagination d'une collectivité.

Je dirai plus simplement, et d'une façon générale, sans donner un sens rigoureux à chacun des termes de cette définition : « La chanson populaire, c'est une œuvre musicale *née dans le peuple et chantée par lui.* » Et cette définition me permettra tout de suite d'éliminer de notre étude un genre analogue à la chanson populaire, et qu'on a longtemps confondu avec elle, le *vaudeville ;* le vaudeville, c'est-à-dire cet air, cette mélodie passe-partout, généralement vive, que nos pères se plaisaient à insérer dans les comédies, et qui a donné son nom à un genre dramatique, mort aujourd'hui, mais qui eut une très grande faveur pendant presque tout le dix-neuvième siècle. Assurément le vaudeville est un genre essentiellement français, et qui a une allure populaire très marquée ; sa mélodie simple qui se retient aisément, dont l'échelle est peu étendue et qui module peu, son rythme carré et alerte, lui assurent une très longue vitalité ; et il est probable que petits et grands se plairont toujours à chanter ou chantonner : *J'ai du bon tabac* ou *Au clair*

*de la lune*. Mais si ces chansons, si ces vaudevilles ont pris un caractère populaire, on ne saurait dire qu'ils représentent vraiment la poésie et la musique du peuple ; chantés par le peuple, ils ont rarement été créés par lui ; leur origine est presque toujours déterminée et assez récente ; elle remonte rarement au delà du dix-septième siècle ; et sur les deux mille airs recueillis dans les chansonniers, notamment dans *La Clef du caveau*, où furent réunis au début du dix-neuvième siècle les vaudevilles connus, il n'y en a certainement pas cent qui soient des chansons populaires. Presque tous sont des airs d'opéras et d'opéras comiques à la mode ou des chansons mondaines, des brunettes, des romances, créées par des lettrés, et qui, des salons où elles furent d'abord applaudies, gagnèrent bientôt l'office, puis la rue, pour s'installer de préférence sur le Pont-Neuf — dont elles prirent le nom — où les aveugles et les vieillards les infligeaient aux passants.

On a discuté beaucoup sur l'origine de ce mot de vaudeville ; or, l'étymologie la plus plausible paraît être : *vau de Vire*, « chansons de la vallée de Vire », corrompu de bonne heure par le peuple en *vau de ville* et *voix de ville*, c'est-à-dire chansons de ville. Et c'est bien là, en effet, le caractère principal de ces chansons : ce sont des chansons de citadins, joviales et divertis-

santes, mais généralement plates et mesquines, sans grandeur, sans envolée, sans poésie.

Tout autre est la chanson populaire, la chanson populaire authentique qui est créée presque toujours en plein air, dans la campagne, et qui, même lorsqu'elle ne traite pas de sujet rustique, lorsqu'il n'y est pas question de printemps et de rossignol, a une saveur, une verdeur et une grâce qui donnent aux plus anciennes même une infinie jeunesse et une fraîcheur incomparable.

***

Quelle est donc l'origine de cette chanson populaire? Et, d'abord, est-elle ancienne? Répondre par des dates, même approximatives, est impossible; le propre de la chanson populaire authentique est de remonter à un âge très lointain, presque toujours au temps de la jeunesse d'un peuple, de l'éveil en lui de l'imagination et du sentiment artistique; comme ces légendes qui ont passé de lèvres en lèvres et que des générations nombreuses se sont transmises, comme les contes de fées, comme les dictons populaires, elle a une origine mystérieuse et qui se perd en vérité dans la nuit des temps. Des textes très anciens nous révèlent l'existence de chansons populaires dès les premiers siècles de notre histoire, au temps de la

conquête romaine, puis lors des invasions barbares ; et les recherches des érudits contemporains permettent même de supposer que nos plus vieilles chansons, au moins sous leur forme primitive, pouvaient se ramener à trois types : les unes, procédant des plus anciennes traditions de la race gauloise, dernier écho, par conséquent, du génie celtique ; les autres, provenant des conquérants romains ; d'autres enfin importées par les envahisseurs germains. Le fait est qu'on trouve dans certaines chansons relatives aux fêtes rustiques des mots bizarres, des invocations étranges, comme *Trimouset*, *Aguilaneu*, qu'on a bien essayé de rattacher, en les déformant, à des mots d'une signification claire, mais qui ressemblent fort à des débris, à des épaves de langages périmés.

Comment sont nés ces chants? Nous ne le savons pas davantage. On a cru longtemps — une des définitions que je citais tout à l'heure l'atteste — qu'ils étaient l'œuvre collective, impersonnelle d'un peuple ; mais si l'on y réfléchit, cette théorie est bien chimérique, tout autant que la théorie semblable qui a longtemps prévalu pour l'épopée. Comment admettre que chaque chanson n'ait pas eu pour auteur un certain homme, à qui revient le mérite de sa création?

Admettons que l'auteur du poème, du texte

n'ait pas toujours été le même que celui de la mélodie; mais pour la mélodie qui est un tout organique, il a bien fallu qu'elle jaillisse un jour d'un gosier, sous l'empire d'un sentiment fort, réclamant, dans une nature spécialement douée, une expression musicale. Une fois née sur les lèvres d'un musicien de village, ou même tout simplement d'un berger mélancolique, d'un soldat ou d'une mère berçant son enfant, la chanson se répand de proche en proche; sa vitalité dépend évidemment de sa valeur. La plupart, médiocres et sans relief, tombent dans l'oubli après une existence éphémère; d'autres, mieux venues, où est passé le mouvement sincère d'une âme émue, où a lui peut-être même l'éclair du génie, se propagent rapidement; l'auteur en est bientôt oublié, et elles vivent alors d'une vie anonyme et populaire, transmises par la tradition orale, déformées et altérées parfois sans doute, mais gardant leur sens et leur expression d'origine, et portant ainsi de siècle en siècle, jusqu'aux générations fatiguées et usées par les raffinements d'un art compliqué, le reflet, ou plutôt l'écho toujours vibrant de l'émotion musicale qui, il y a des centaines et des centaines d'années, a jailli dans une âme naïve.

C'est ainsi que pendant de longues années, jusqu'au début du dix-septième siècle, où la

langue se fixe, où l'esprit provincial s'affaiblit, où l'instruction et la civilisation se développent rapidement, un art musical populaire, fruste sans doute et rudimentaire, mais fort, plein de sève, a vécu à côté de l'art musical des savants et des spécialistes, à peu près comme la langue française, celle du peuple, vivait à côté de la langue latine, celle des clercs et des lettrés. Ici, l'équilibre devait être rompu au profit de la langue populaire. En musique au contraire, c'est l'art savant qui devait l'emporter et il serait absurde de le regretter, puisque lui seul pouvait provoquer le développement et l'épanouissement de la musique moderne; mais ce qu'on peut regretter, c'est que, dans la solitude des champs, dans la pénombre des chaumières, l'art musical du peuple ait simplement continué à vivre sans porter de nouveaux fruits. Ne croyons pas en effet que ce soient deux frères ennemis ; ils vivaient autrefois en très bonne intelligence et multipliaient les échanges de bons procédés. Aussi bien au temps où étaient créées les hymnes et proses de l'Eglise, premiers monuments de l'art savant, qu'au temps des troubadours, artistes raffinés qui composaient eux-mêmes la musique de leurs savantes chansons, les deux genres de musique étaient en étroit rapport. La musique populaire, par exemple, a longtemps emprunté à la musique

d'Eglise ses procédés mélodiques et rythmiques, et c'est pourquoi la plupart de nos vieilles chansons sont écrites dans les tonalités du plain-chant grégorien, ce qui n'ôte rien à leur originalité. Mais il semble en vérité que les emprunts faits par la musique savante à son humble sœur aient été encore plus nombreux. De tout temps, l'étude émoussant un peu en eux la spontanéité créatrice, les compositeurs ont envié à la chanson populaire son inépuisable richesse mélodique; étant trop souvent à court de mélodies, polyphonistes de la Renaissance ou symphonistes contemporains, ils sont allés puiser dans le fonds populaire les thèmes de leurs développements contrapontiques ou symphoniques. Concluons donc sur ce point que si des échanges ont eu lieu entre la musique savante et la musique populaire, celle-ci ne fait nullement figure de débitrice en retard, ni d'emprunteuse famélique ; elle représente l'enfance de l'art, soit; mais de l'enfance elle n'a pas seulement la simplicité et le naïf langage, elle a encore les plus beaux attributs, la vie débordante, l'impétueuse jeunesse et aussi la grâce spontanée.

* * *

Avant de laisser cette question des origines, un problème, un nouveau problème se pose — car

nous baignons ici de toutes parts dans le mystère. Est-il possible de déterminer avec précision une origine locale à nos principales chansons populaires ? Y a-t-il eu des régions, des provinces, des terroirs, si vous aimez mieux, propres à produire telle ou telle espèce de chansons, de préférence à d'autres ? On l'a cru assez longtemps, et dans une certaine mesure on peut le croire encore ; mais les conclusions absolues seraient erronées. M. Tiersot, qui a été chez nous, avec Weckerlin et Bourgault-Ducoudray, un des meilleurs historiens de la chanson populaire, a cru d'abord pouvoir tracer une sorte de carte géographique de la chanson populaire, en étudiant la France province par province et en essayant de répartir les chansons dans leurs provinces d'origine ; mais il a reconnu bientôt que la tentative était vaine, et que de la plupart de nos chansons, il en était comme des légendes ou des contes de fées ; on les rencontre partout, elles voyagent en tous sens, se transmettent et se propagent avec une étrange rapidité, et ainsi le plus souvent, leur lieu d'origine nous échappe.

On croyait par exemple que telle chanson berrichonne en patois berrichon, était bien originaire du Berry. Voici qu'on découvre bientôt cette même chanson, dans un autre patois, mais avec la même musique, dans le Languedoc ou dans les Vosges ; comme, sui-

vant le dicton, c'est l'air qui fait la chanson (et non pas les paroles), on ne saurait plus conclure que la dite chanson soit berrichonne d'origine. Sans doute il y a toujours des variantes, dans la musique comme dans les paroles, mais les thèmes sont les mêmes, et en somme la plupart de nos vieilles chansons se retrouvent identiques pour le fond, dans toutes nos provinces. Ce qu'on peut simplement supposer, c'est que telle province où l'on a pu faire une abondante moisson de chansons populaires, a dû évidemment en produire elle-même un grand nombre ; c'est le cas, par exemple, de la Bretagne, des Flandres, du pays Basque, du Berry ; d'autres au contraire, comme la Beauce, la Picardie, à en juger par la pauvreté de leur folk-lore musical, ont dû contribuer pour une part infime à la production des chansons populaires.

Et la Bourgogne, allez-vous maintenant me demander, dans quelle catégorie se range-t-elle?

Au risque de vous paraître ami des faux-fuyants — tout à l'heure pourtant ma réponse sera catégorique — j'invoquerai d'abord le *distinguo* des philosophes. Si l'on fait rentrer dans la Bourgogne, suivant l'usage, une partie du département de l'Ain, celle qu'on appelle la Bresse, oh ! alors la Bourgogne a été très fertile en chansons ; car on a recueilli de nombreuses mélodies populaires dans les campagnes bres-

sanes. Mais si, en parlant de la Bourgogne, vous songez plutôt à la partie qui en forme le centre, à la Côte-d'Or, la réponse sera moins favorable. Je n'ai pas la prétention ni le loisir d'étudier en ce moment la chanson populaire en Bourgogne ; mais vous m'en voudriez sans doute, si je n'effleurais au moins la question ; eh bien ! les résultats acquis jusqu'à maintenant sont assez peu flatteurs pour le sens poétique et musical des Bourguignons. Peut-être connais-je mal nos populations rurales ; mais il me semble que ni nos laboureurs, ni nos bergers, ni nos vignerons n'ont coutume d'accompagner leurs travaux de chansons caractéristiques. En tout cas, que vous consultiez les publications relatives à la Bourgogne, les anthologies bourguignonnes, ou les recueils généraux des mélodies populaires, vous remarquerez que les productions de notre région sont aussi rares que pauvres.

Feuilletez par exemple le recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale, qui fut fait à la suite d'un décret du 13 septembre 1852, prescrivant une enquête générale sur la poésie populaire, et qui comporte six gros volumes de poésies et de chansons envoyées de tous les coins de la France. L'apport de la Bourgogne se réduit à quelques cantiques d'une extrême banalité, qui n'ont aucun caractère populaire ; une courte *complainte du vendredi saint* offre seule quelque intérêt ; je

doute d'ailleurs qu'elle soit spéciale à la Bourgogne.

Pourtant, en cherchant bien, on trouvera quelques chansons bourguignonnes dignes d'intérêt ; par exemple M. Tiersot a publié une pastourelle, c'est-à-dire une chanson de bergère, qui, sans être une merveille, s'élève pourtant au-dessus de la médiocrité, et que vous entendrez dans un instant. D'autre part, vous rencontrerez dans quelques recueils un chant bourguignon, un chant de pâtre très caractéristique Mais que votre amour-propre ne se réjouisse pas trop vite! Ce n'est pas un vrai chant populaire, bien qu'il en ait tout à fait l'allure ; c'est un pastiche moderne, œuvre du bon poète bourguignon Fertiault, le vénérable centenaire de Verdun-sur-le-Doubs. Celui-ci a raconté comment, en 1840, chargé de fournir un chant populaire bourguignon au recueil de Curmer, *Les Français peints par eux-mêmes*, et pris un soir au dépourvu par une lettre impérieuse de l'éditeur, il dut, n'ayant pas, et pour cause, la mémoire bourrée de chants bourguignons, improviser cette chanson de toutes pièces, texte et musique. Elle fut aussitôt reproduite dans plusieurs recueils de chansons populaires, l'auteur n'ayant raconté que sur le tard la supercherie qui lui fait d'ailleurs beaucoup d'honneur.

Mais les *Noëls bourguignons*, direz-vous, les

Noëls si célèbres d'Aimé Piron et de La Monnoye ? Ici encore une illusion va tomber, si vous les rattachez à la veine populaire. Non seulement ils sont, pour le texte, l'œuvre d'érudits et de citadins, mais pour la musique ce sont des vaudevilles ; c'est-à-dire qu'ils se chantent sur des airs connus indiqués en tête de chacun. Vu ce que nous avons dit tout à l'heure de l'origine de ces vaudevilles, il n'y faut donc guère chercher de mélodie vraiment populaire.

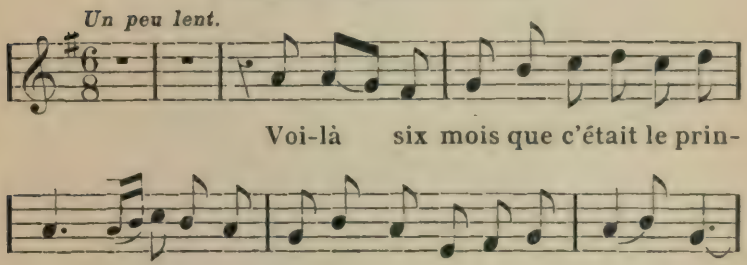
Voulant pourtant vous donner au moins une idée de ces Noëls, j'en ai choisi un dont la mélodie, dite l'air du *Poulailler de Pontoise*, que je n'ai d'ailleurs pas trouvé dans *La Clef du caveau*, risque — je dis seulement risque — d'avoir une origine populaire.

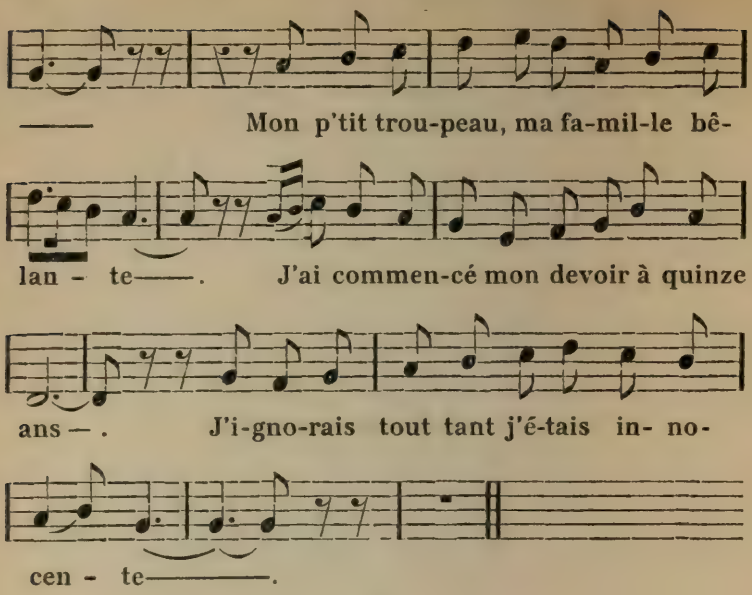
Voici d'abord la *Pastourelle* donnée par M. Tiersot comme bourguignonne.

**VOILA SIX MOIS QUE C'ÉTAIT LE PRINTEMPS**

PASTOURELLE

(*Version bourguignonne.*)






II

J'ignorais tout, jusqu'au point de l'amour ;
Je n'connaissais qu'le toit de ma chaumière.
Seulette au bois j'y restais la dernière,
En m'amusant je filais tout le jour ;
Je n'y craignais que le loup et ma mère.

III

Par un beau jour vint à passer Colin :
« Que fais-tu là seulette, ma bergère ? »
« Je suis ici dans ces lieux solitaires ;
Tirez-moi donc de ce mauvais chemin.
Donnez-moi l'bras comm' si nous étions frères. »

IV

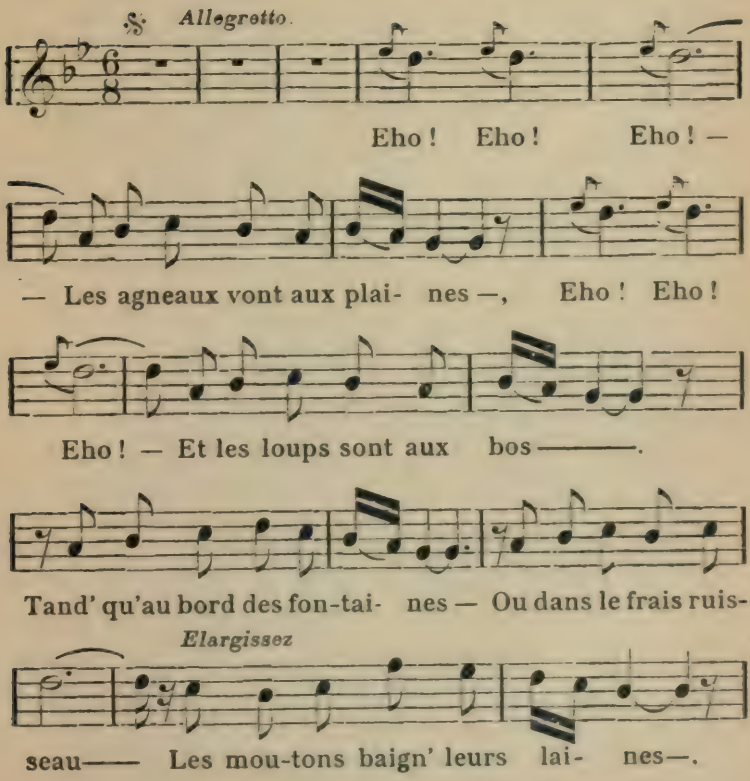
Au lieu du bras lui a tendu la main,
En lui disant des paroles si tendres.
De ses amours je ne pus m'en défendre :
J'aurais voulu allonger le chemin,
Tant de plaisir que j'avais à l'entendre.

V

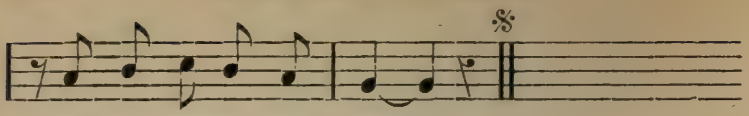
Amant ingrat, tu me quitte en ces lieux :
De ton départ, oh ! dis-moi donc la cause !
N'étais-je pas plus fraîche que la rose
Quand mes amours étaient dedans ton cœur ?
Amant ingrat, tu me quittes sans cause.

Vous allez entendre maintenant le pseudo-chant populaire de Fertiault : *Eho ! Eho !*

## EHO ! EHO !




Universitas
BIBLIOTHECA



Y dansont au pré - au —

II

Mais queuq'fois par vingtaines
Y s'éloign'nt des troupiaux,
Pour aller sous les chênes
Qu'ri des herbag's nouviaux.
Eho ! ého ! ého !
Les agneaux vont aux plaines ;
Eho ! ého ! ého !
Et les loups sont aux bos.

III

Et en ombres lointaines,
Leurs y cach'nt leurs bourreaux ;
Malgré leurs plaintes vaines,
Les loups croqu'nt les agneaux.
Eho ! ého ! ého !
Les agneaux vont aux plaines, etc.

IV

T'es mon agneau, ma reine,
Les grand's vill's, c'est les bos ;
Pour ainsi donc, Mad'leine,
N't'en vas pas du hameau.
Eho ! ého ! ého !
Les agneaux vont aux plaines, etc.

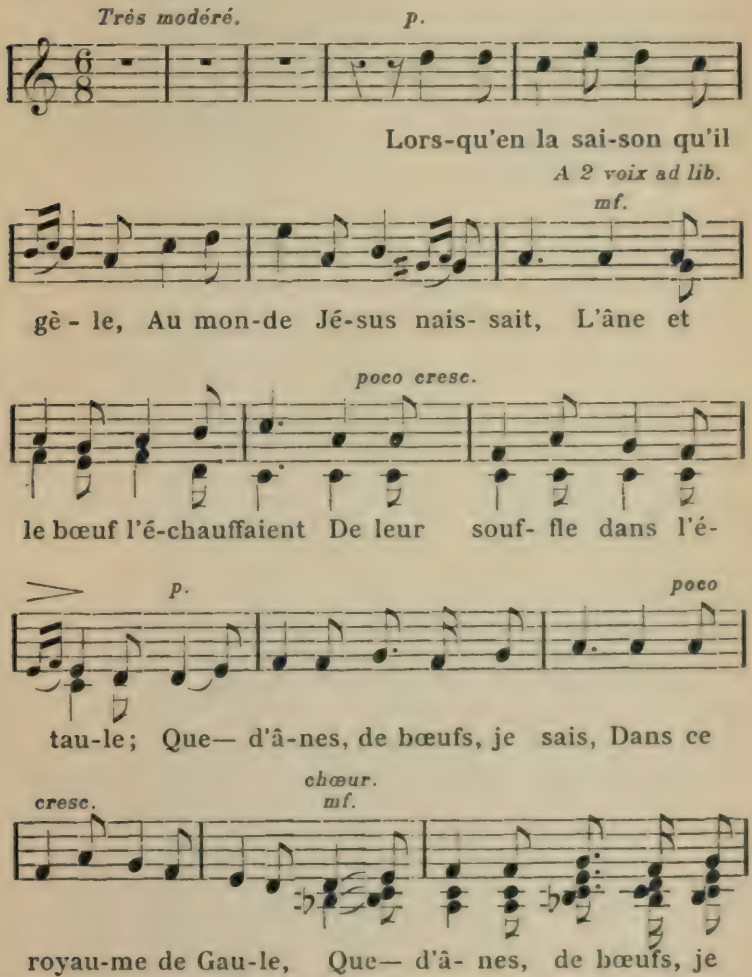
Voici le *Noël* que je voulais d'abord vous faire entendre dans le patois original ; mais, tout compte fait, la traduction vaut mieux ; elle permettra de mieux suivre le sens du *Noël* et d'en bien saisir la portée malicieuse, sensible surtout dans le troisième et dernier couplet :

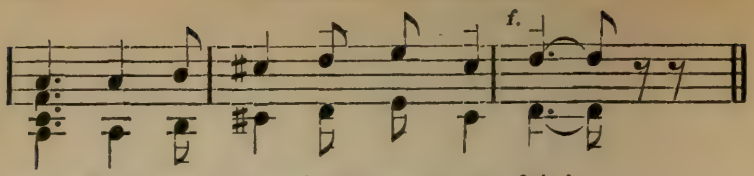
## LES NOELS BOURGUIGNONS

de B. de la Monnoye
harmonisés par F. Darcieux.

Edit. : H. Gaillard,
18, rue Saint-Sulpice.

VI. *Lorsqu'en la saison qu'il gèle.*






II

On dit que ces pauvres bêtes,
Voyant le Poupon si doux,
Se mirent à deux genoux,
Humblement, baissant la tête.
Que d'ânes, de bœufs, je sais,
Qui pour tout se font de fête ;
Que d'ânes, de bœufs, je sais,
Qui n'en auraient pas tant fait !

III

Mais le plus beau de l'histoire,
Ce fut que l'âne et le bœuf (1),
Ainsi passèrent tous deux
La nuit sans manger ni boire.
Que d'ânes, de bœufs, je sais,
Couverts de panne et de moire ;
Que d'ânes, de bœufs, je sais,
Qui n'en auraient pas tant fait !

Pour en finir avec la Bourgogne, je vous dirai maintenant que je souhaite de tout cœur m'être trompé dans mon jugement un peu sévère. J'ajoute même que j'ai une raison d'espérer m'être trompé, puisque votre éminent compatriote, M. Emmanuel, annonce la prochaine publication d'un recueil de *Vieilles*

(1) Prononcez bœu.

*chansons bourguignonnes* (1), ce qui permet de supposer qu'il aura eu la main plus heureuse que ses prédécesseurs.

***

Jusqu'ici, je me suis occupé seulement de la question, d'ailleurs primordiale, des origines historiques et locales de la chanson populaire ; il me faut maintenant l'étudier en elle-même ou tout au moins essayer de vous donner une idée, un aperçu des formes innombrables qu'elle présente, des espèces infiniment variées auxquelles la muse populaire a donné naissance.

Associée à toutes les fêtes et aux principaux faits de la vie sociale, auxiliaire de tous les travaux, la chanson populaire contient l'expression de toutes les joies, de toutes les mélancolies, de toutes les douleurs, bref, de tous les sentiments fondamentaux et forts qui agitent éternellement l'âme des hommes.

En vérité, aucune flore n'est aussi riche que celle-ci ; les chansons populaires ont poussé sur notre sol de France avec autant d'abondance et de variété que les fleurs des champs : vraies fleurs des champs, en effet, qui n'ont pas les

(1) Le recueil a paru depuis sous le titre « Chansons bourguignonnes du pays de Beaune ». Paris, Durand et Fils, éditeurs.

formes compliquées, les couleurs étranges et maladives, les aromes capiteux des fleurs de serre, auxquelles s'apparentent si bien nos musiques savantes et raffinées, mais fleurs rustiques, vivaces et résistantes, fleurs en plein air qui frissonnent à tous vents et répandent à tous vents aussi leurs parfums francs et légers. Comment prétendre en faire une moisson complète, recueillir, classer, étudier l'une après l'autre les espèces, et, dans chaque espèce, toutes les variétés ? L'entreprise serait ici d'autant moins justifiée que je n'arriverais ainsi qu'à ouvrir devant vous les feuillets d'un herbier, où vous ne trouveriez que des fleurs sèches, sans parfum, aux tons pâles, tandis que je puis, avec mes aimables interprètes, vous en présenter au moins quelques-unes dans toute leur fraîcheur.

Je laisserai donc de côté, en regrettant d'en être réduit à une énumération, de multiples catégories de chants populaires :

Les cantilènes et complaintes religieuses, dont nous avons des spécimens dans les plus anciens monuments de notre langue ;

Les chansons comiques, où la verve populaire s'exprime en d'innocents coq-à-l'âne ;

Les chansons satiriques, comme ces dialogues, où le récit des querelles de ménage semble rythmé à coups de bâton ;

Les chants de noces, à deux chœurs, comme

ce *Chant des livrées* berrichon, dont a longuement parlé George Sand à la fin de la *Mare au diable :*

Les chants de deuil, comme les *Voceri* corses ;

Les chansons à danser, famille immense, où, à côté de chansons nettement localisées, bourrées auvergnates ou charolaises, farandoles provençales, foisonnent les rondes de tous pays, si vives et si fraîches : *La tour prend garde, Compagnon de la marjolaine, Marchons joli cœur, la lune est levée,* avec leurs joyeux « tralala », « verduron », « verdurette » ;

Les chansons de métier, innombrable famille aussi, qui, à côté des chants de corporations, comprend les chants de travail proprement dit : chants de la campagne, de moissonneurs, de mariniers, de chemineaux, etc. ; chants de la ville, d'ateliers, sans oublier les cris de la rue, dont la valeur musicale a été sentie de bonne heure, puisque, plus de trois siècles avant l'auteur de *Louise*, l'illustre Clément Jannequin composait, sous le titre *Les Cris de Paris*, une fantaisie vocale sur des thèmes empruntés aux voix de la rue ;

Les berceuses avec leur murmure décroissant, avec le frôlement de leurs notes doucement balancées au rythme du berceau ;

Enfin les chansons militaires, les chansons à boire, etc., etc.

J'arrête cette nomenclature; car j'ai hâte d'arriver, pour y insister un peu, sur les genres qui ont donné lieu aux plus beaux types de chansons populaires, je veux parler des chansons de labour, des complaintes, des chansons élégiaques.

***

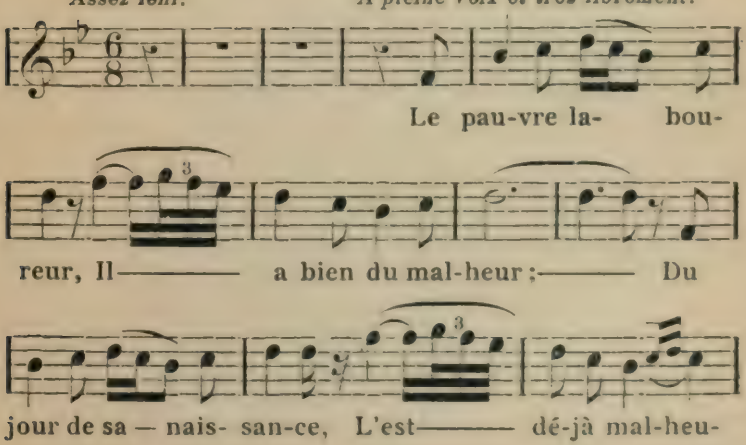
Des chansons de labour, il n'y a pas à donner un long commentaire, leur titre est suffisamment clair; clamées à pleine voix par le laboureur, elles sont le chant populaire par excellence, le chant même de la terre et de la vie rustique. Vous allez en entendre une : *Le pauvre Laboureur*, recueillie en Bresse, qui offre un mélange singulier et bien caractéristique de mélancolie et de joie. Vous serez frappé d'abord par la monotonie plaintive de ce chant brisé et traînant, où le laboureur exprime avec âpreté la rudesse et les misères de sa condition; mais vous sentirez aussi, sous cette lamentation, un accent de vaillance, de confiance, une sorte de résignation robuste, presque allègre, qui est bien dans la nature de l'âme paysanne. Aussi, malgré sa mélancolie, c'est bien un chant de labour d'un souffle large, d'une envolée puissante, bien propre à exciter les bêtes et à rendre courage au conducteur; et aucun peut-être ne mérite aussi bien ce nom

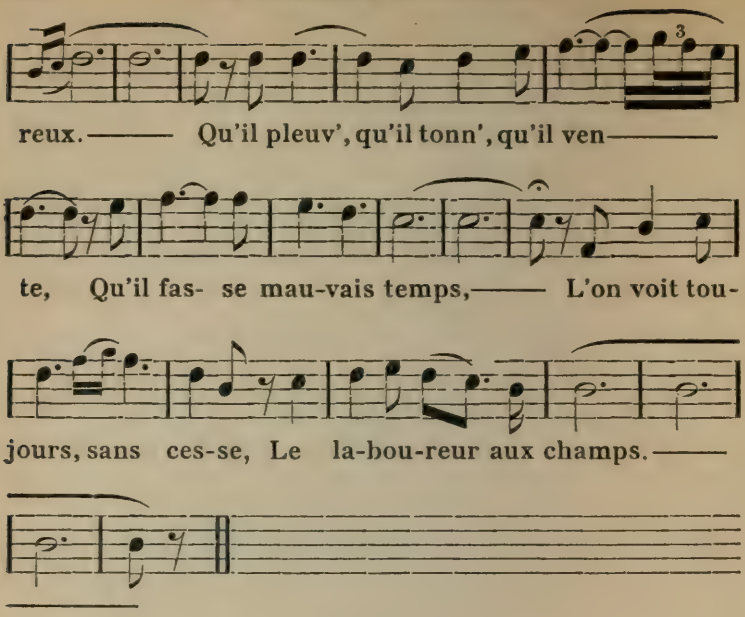
expressif de « chansons à grand vent » qui a été donné aux chansons de cette espèce. Elle est d'ailleurs en majeur, tandis que la plupart des autres mélodies que vous entendrez sont dans le mode mineur plus mélancolique.

Peut-être serez-vous surpris d'entendre exécuter cette chanson, ainsi que la suivante, avec un accompagnement de piano ; mais comme nous ne sommes pas ici en plein air, et que la voix doit se contenir dans une salle de concert, un accompagnement est nécessaire pour la soutenir ; vous remarquerez au reste que ces accompagnements, dus à M. Tiersot, sont en général très sobres.

## LE PAUVRE LABOUREUR

CHANSON DE LA BRESSE






II

Le pauvre laboureur
L'a deux petits enfants ;
Les mène à la charrue,
N'ont pas encore quinze ans.
Qu'il pleuv', qu'il tonn', qu'il vente,
Qu'il fasse mauvais temps,
L'on voit toujours sans cesse
Le laboureur aux champs.

III

Le pauvre laboureur,
Il n'est qu'un partisan ;
Il est vêtu de toile,
Comme un moulin à vent ;
Il port' des arselettes,
C'est l'état d'son métier,
Pour empêcher la terre
D'entrer dans ses souliers.

IV

**Le pauvre laboureur,**
**Il est toujours chantant ;**
**Quant il est à la charrue,**
**Il est toujours content ;**
**Il n'est ni roi, ni prince,**
**Ni duc que ni seigneur,**
**Qui n'vive de la peine**
**Du pauvre laboureur.**

Ecoutez maintenant un chant analogue, mais plus simple encore, plus primitif et non moins expressif : c'est le fameux *Briolage berrichon*, celui-là même dont George Sand a parlé au début de la *Mare au diable*, en des termes qui rendent inutile tout autre commentaire.

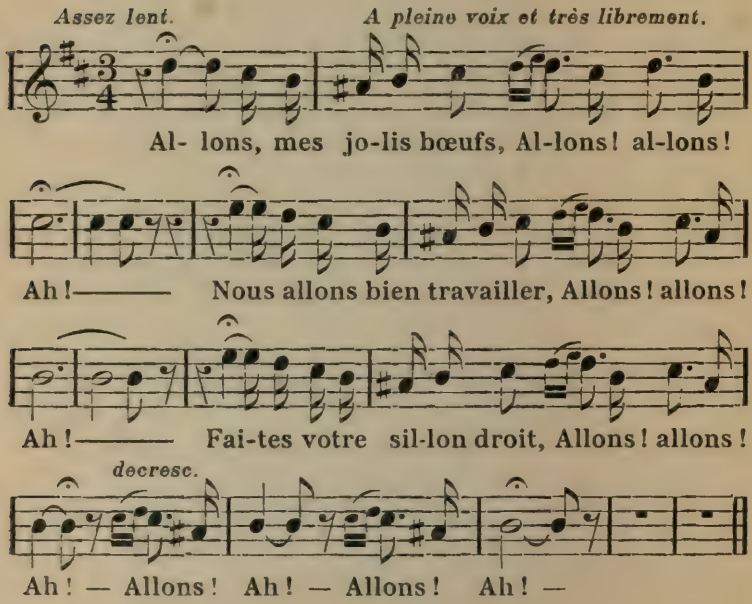
Ce chant, dont l'origine fut peut-être considérée comme sacrée, et auquel de mystérieuses influences ont dû être attribuées jadis, est réputé encore aujourd'hui posséder la vertu d'entretenir le courage de ces animaux (les bœufs de labour), d'apaiser leurs mécontentements et de charmer l'ennui de leur longue besogne...

Ce chant n'est, à vrai dire, qu'une sorte de récitatif interrompu et repris à volonté. Sa forme irrégulière et ses intonations, fausses selon les règles de l'art musical, le rendent intraduisible. Mais ce n'en est pas moins un beau chant, et tellement approprié à la nature du travail qu'il accompagne, à l'allure du bœuf, au calme des lieux agrestes, à la simplicité des hommes qui le disent, qu'aucun génie étranger au travail de la terre ne l'eût inventé, et qu'aucun chanteur autre qu'un « fin laboureur » de cette

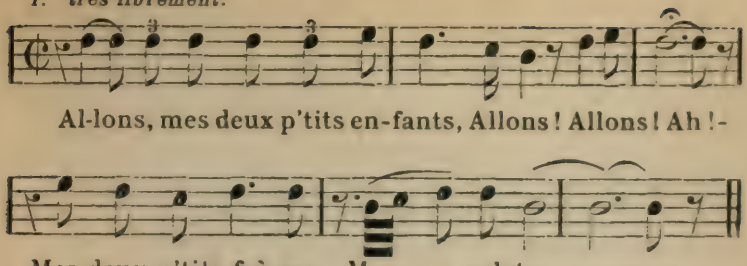
contrée ne saurait le redire. Aux époques de l'année où il n'y a pas d'autre travail et d'autre mouvement dans la campagne que celui du labourage, ce chant si doux et si puissant monte comme une voix de la brise, à laquelle sa tonalité particulière donne une certaine ressemblance. La note finale de chaque phrase, tenue et tremblée avec une longueur et une puissance d'haleine incroyable, monte d'un quart de ton en faussant systématiquement. Cela est sauvage, mais le charme en est indicible, et quand on s'est habitué à l'entendre, on ne conçoit pas qu'un autre chant pût s'élever à ces heures et dans ces lieux-là, sans en déranger l'harmonie.

## BRIOLAGE

CHANT DU LABOUREUR BERRICHON



*f. très librement.*




Allons, mes jolis bœufs,
Allons ! allons !
Ah !
Nous allons bien travailler,
Allons ! allons !
Ah !
Faites votre sillon droit,
Allons ! allons !
Ah !
Allons !
Ah !
Allons !
Ah !

* * *

La complainte est un genre extrêmement ancien, et qui a vécu fort longtemps, puisque le mot a évoqué tout de suite en vous, j'en suis sûr, le nom de la fameuse complainte de Fualdès qui eut tant de vogue au milieu du siècle dernier. C'est le récit d'un événement tragique, pitoyable, conté avec une simplicité émouvante, et très souvent avec un réalisme sauvage et barbare qui révèle l'origine reculée de certaines chansons, et nous ouvre un jour

sinistre sur certaines époques, lointaines heureusement, de notre histoire. Pour ne donner qu'un exemple de cette sauvagerie, je vous citerai ce couplet d'une chanson poitevine qui accuse des mœurs familiales plutôt rudes :

Si vous n'étiez ma mère,
Je vous ferais brûler ;
Mais comme vous êtes ma mère,
Je vas vous étrangler.

Quant à la musique, elle se réduit presque toujours à une formule mélodique très courte, de caractère lugubre, indéfiniment répétée, mais qui, avec des intonations variées, permet d'exprimer parfaitement les différentes phases et comme les couleurs successives du drame.

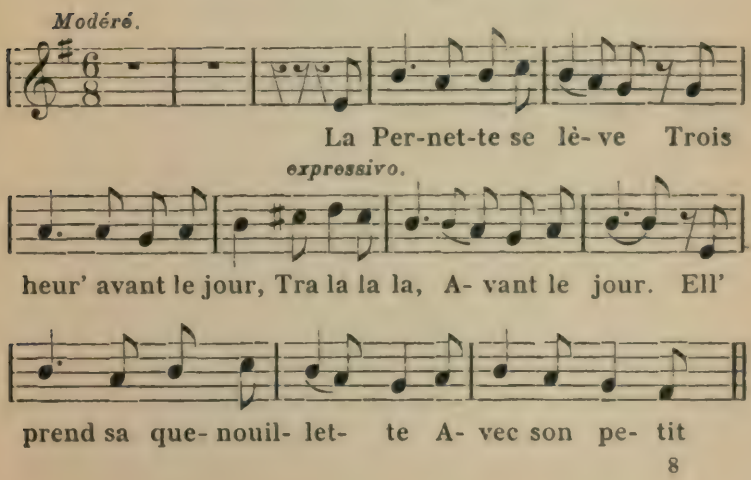
Les trois complaintes que vous allez entendre se rattachent à deux types très fréquents dans ce vieux genre. La première a pour sujet le thème de la *Maumariée*, c'est-à-dire de la femme mal mariée, qui est malheureuse en ménage, ou de la jeune fille qu'on veut marier de force, — vous connaissez tous la chanson enfantine du *Petit mari*. Les deux autres se rattachent au thème du retour, le retour du mari ou de l'amant parti, comme soldat généralement, pour un voyage lointain et dont le retour, après une longue absence, s'accompagne d'une catastrophe (soit que le mari, qu'on a cru mort, retrouve sa femme mariée à un autre, soit que

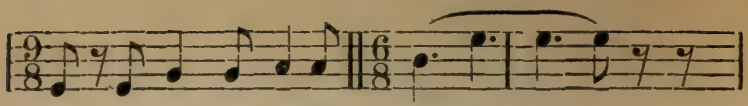
le voyageur retrouve la femme aimée morte ou mourante, soit enfin que, blessé lui-même, il ne rentre au foyer que pour expirer).

Le premier thème, celui de la *Maumariée*, est traité généralement avec moins de gravité que le second ; il semble même parfois que la muse populaire, pour ne pas en pleurer, ait préféré rire ou sourire des malheurs conjugaux qui, dans notre pays de France, ont toujours incliné à la raillerie plutôt qu'à la pitié ; aussi dans la *Maumariée*, que vous allez entendre et qui s'appelle *La Pernette*, la mélodie a une allure vive et sautillante assez inattendue, très singulière ; le thème mélodique de cette chanson remonte, paraît-il, au temps des premières croisades.

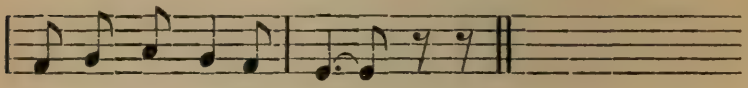
## LA PERNETTE

*Version de la Franche-Comté.*





tour, A- vec son petit tour,———



A- vec son pe- tit tour.—

II

A chaque tour qui vire,
Fait un soupir d'amour,
Tra la la la,
Un soupir d'amour.
Sa mère lui vient dire :
Pernette, qu'avez-vous ?
Pernette, qu'avez-vous ?
Pernette, qu'avez-vous ?

III

Av'vous le mal de tête,
Ou bien le mal d'amour,
Tra la la la,
Le mal d'amour ?
N'ai point le mal de tête,
Mais j'ai le mal d'amour,
Mais j'ai le mal d'amour,
Mais j'ai le mal d'amour.

IV

Ne pleure pas ma fille,
Nous t'y marierons ;
Tra la la la,
Nous t'y marierons ;
Te donnerons un prince,
Ou le fils d'un baron,
Ou le fils d'un baron,
Ou le fils d'un baron.

V

Je ne veux pas un prince,
Ni le fils d'un baron.
Tra la la la,
Le fils d'un baron ;
Je veux mon ami Pierre
Qui est dans la prison,
Qui est dans la prison,
Qui est dans la prison.

VI

Tu n'auras pas ton Pierre,
Nous le pendolerons,
Tra la la la,
Nous le pendolerons.
Si vous pendolez Pierre,
Pendolez-nous tous deux,
Pendolez-nous tous deux,
Pendolez-nous tous deux.

VII

Dessus la même branche
Nos deux corps s'uniront,
Tra la la la,
Nos deux corps s'uniront.
Au chemin de Saint-Jacques
Enterrez-nous tous deux,
Enterrez-nous tous deux,
Enterrez-nous tous deux.

VIII

Couvrez Pierre de roses,
Et moi de mille fleurs,
Tra la la la,
De mille fleurs.
Les pèlerins qui passent
En prendront quelques fleurs,
En prendront quelques fleurs,
En prendront quelques fleurs.

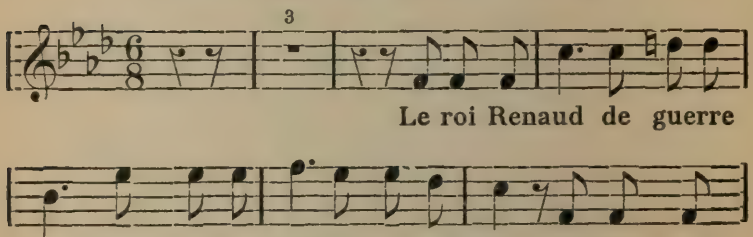
IX

Diront : Dieu aye l'âme
Des pauvres amoureux,
Tra la la la,
Des pauvres amoureux.
L'un pour l'amour de l'autre
Ils sont morts tous les deux,
Ils sont morts tous les deux,
Ils sont morts tous les deux.

La complainte de Renaud, que vous allez entendre, est le type même de la complainte : une mélopée de caractère funèbre, mais admirablement expressive, et qui, légèrement différente dans les deux derniers couplets, arrive à une intensité dramatique tout à fait poignante. L'effroi de la jeune femme, découvrant peu à peu ce qu'on lui a caché, la mort de son mari revenu de guerre juste pour mourir, est gradué avec un art consommé. Vous remarquerez, dès les premiers mots, ce réalisme d'image et d'expression que je vous signalais tout à l'heure.

## LA MORT DU ROI RENAUD

*Version mélodique de la Normandie*



tait sur les cré-neaux, Qui vit ve- nir son fils Re-

naud. —

II

Renaud, Renaud, réjouis-toi !
Ta femme est accouché' d'un roi.
— Ni de ma femm', ni de mon fils,
Je ne saurais me réjouir.

III

Faites-moi vite un beau lit blanc,
Je n'y coucherai pas longtemps.
Et quand ce fut sur la minuit,
Le roi Renaud rendit l'esprit.

IV

Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Qu'est-c' que j'entends pleurer ici ?
— Ma fille, c'est que l'cheval gris
Est étranglé dans l'écurie.

V

Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Qu'est-c' que j'entends cogner ici ?
— Ma fille, c'est le charpentier
Qui raccommode nos greniers.

VI

Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Qu'est-c' que j'entends chanter ici ?
— Ma fille, c'est la procession
Qui fait le tour de la maison.

VII

Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Quel habit prendrais-je aujourd'hui ?
— Prenez le blanc, prenez le gris,
Prenez le noir pour mieux choisir.

VIII

Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Pourquoi de noir me faut vêtir ?
— Les femmes qui r'lèvent d'enfant,
Le noir leur est bien plus séant.

IX

Quand à l'église elle est allée,
Trois pastoureaux a rencontrés.
« Voici la femme du seignour
Que l'on enterra l'autre jour. »

X

Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Qu'est-c' que ces pastoureaux ont dit.
— Ils ont dit d'avancer le pas,
Ou que la mess' nous n'aurions pas.

XI

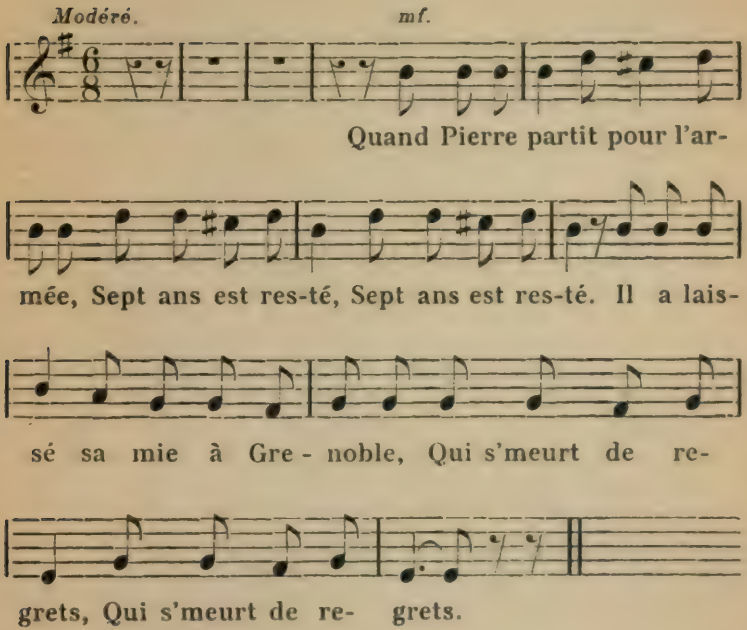
Ah ! dites-moi, mère, m'amie,
Pourquoi la terre est rafraîchie ?
— Ma fill', ne puis vous le céler,
Renaud est mort et enterré.

XII

Renaud, Renaud, mon réconfort,
Te voilà donc au rang des morts !
Divin Renaud, mon réconfort,
Te voilà donc au rang des morts !
Terre, ouvre-toi !
Terre, fends-toi !
Que j'aille avec Renaud, mon roi.
Terre s'ouvrit,
Terre fendit,
Et la belle rendit l'esprit.

Moins lugubre, mais encore très touchante, est la complainte de *Pierre et sa mie,* qui doit être moins ancienne et qui a pour cadre le Dauphiné.

## PIERRE ET SA MIE




II

La premièr' lettre que reçoit Pierre
L'était plein' de fleurs,
L'était plein' de fleurs.
La deuxièm' lettre que reçoit Pierre
L'était plein' de pleurs,
L'était plein' de pleurs.

III

S'en va trouver son capitaine :
Donnez-moi mon congé,
Donnez-moi mon congé,
Pour aller voir ma mie à Grenoble,
Qui s'meurt de regrets,
Qui s'meurt de regrets.

IV

Quand Pierre fut sur la colline,
Entendit sonner,
Entendit sonner.
A ceux qui la portaient en terre :
Laissez-moi l'embrasser,
Laissez-moi l'embrasser.

V

La premièr' fois que Pierre l'embrasse,
Pierre il soupira,
Pierre il soupira.
La deuxièm' fois que Pierre l'embrasse,
Pierre il expira,
Pierre il expira.

VI

Que direz-vous, gens de Grenoble,
D'un amour si constant ?
D'un amour si constant ?
Ils s'aimaient tant, dir' l'un, dir' l'autre,
Sont morts tous les deux,
Sont morts tous les deux.

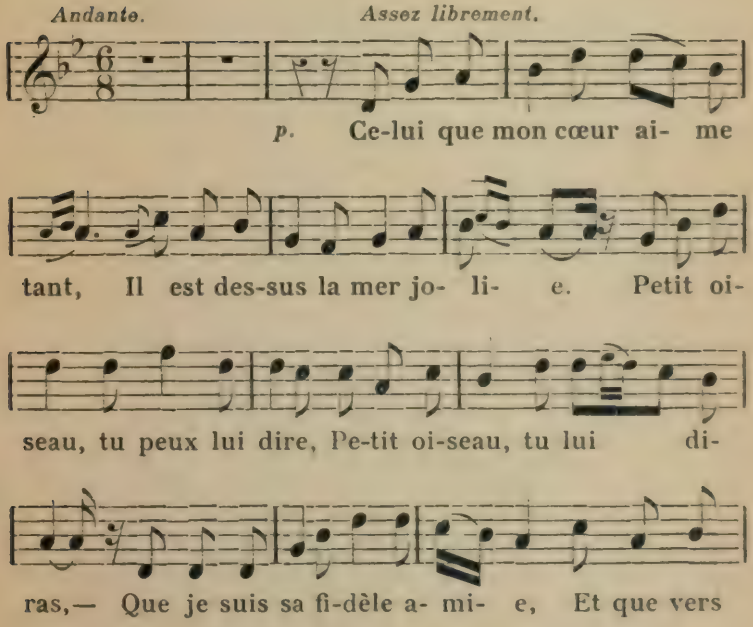
* * *

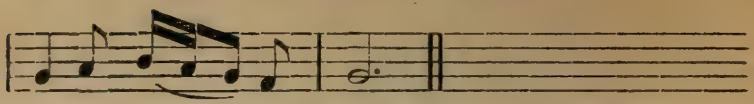
J'ai réuni, sous une troisième rubrique, quelques chansons de caractère élégiaque ou sentimental, en somme des chansons amoureuses.

Vous comprendrez sans peine que ce genre soit le plus étendu de tous et qu'il comporte des variétés sans nombre. Voici d'abord la chanson élégiaque toute pure, d'un sentiment spontané, d'une ligne mélodique ample, mais gracieuse, avec des inflexions caressantes. C'est une chanson de l'Angoumois, d'un pays maritime, puisqu'il s'agit d'un marin parti « dessus la mer jolie » et auquel son amie voudrait envoyer un oiseau messager d'amour.

### CELUI QUE MON CŒUR AIME TANT

*Chanson de l'Angoumois.*





lui je tends les bras.

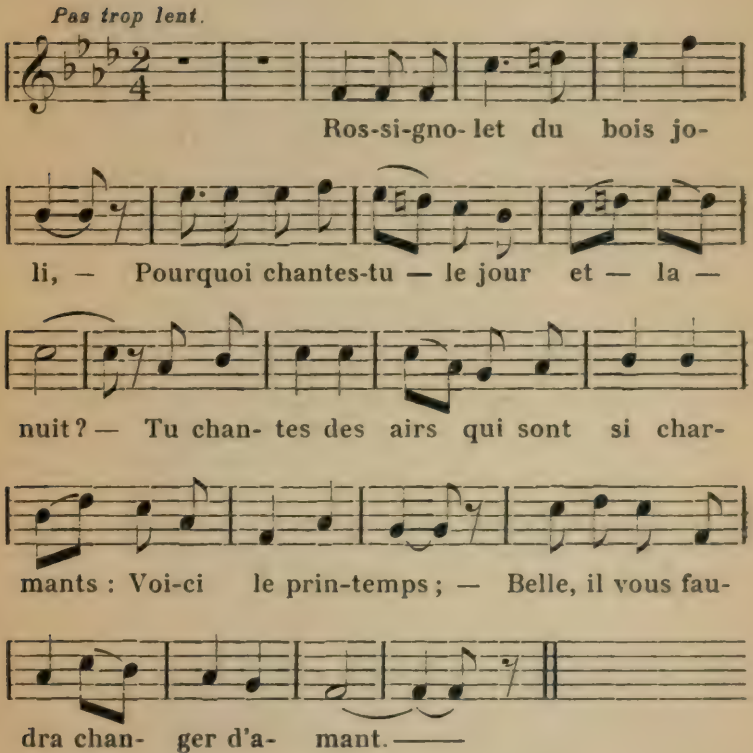
Ah ! si j'étais l'oiseau joli,
Je volerais sur ces navires ;
Je m'en irais là-bas lui dire,
Oui, je dirais à mon ami :
Oh ! tu m'y laiss', tu m'abandonnes,
Et loin de toi mon cœur languit.

Les plus fraîches des chansons d'amour, et qui forment une classe importante, sont les *chants de mai*, à la fois chants d'amour et de printemps, sur le thème éternel du renouveau, dans lesquels, très souvent, une invocation et une louange adressées au rossignol sont le prétexte de propos amoureux, de galants badinages.

Vous connaissez certainement la chanson très répandue, si charmante : *C'est le mai, le joli mois de mai ;* je vais vous en faire entendre deux autres de caractère semblable. Vous y remarquerez, au point de vue mélodique et tonal, des particularités, notamment l'absence de note sensible et l'altération caractéristique d'autres notes (ici la sous-dominante); c'est que ces mélodies sont écrites sur des gammes différentes des nôtres, sur les vieux tons du plain-chant, eux-mêmes dérivés des modes grecs.

## ROSSIGNOLET DU BOIS JOLI

*Version de la Bresse.*




II

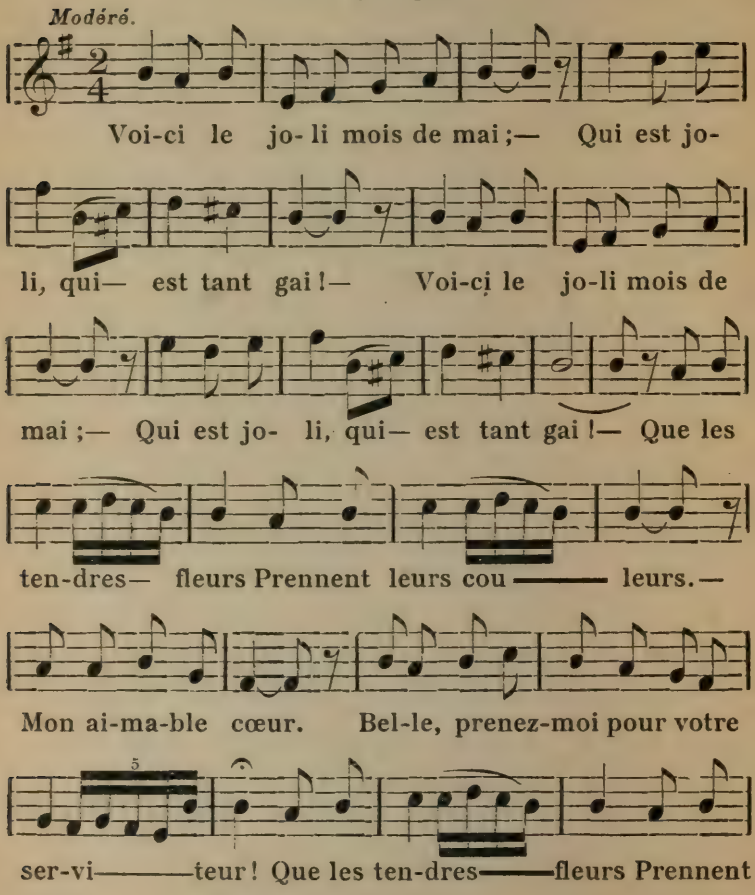
Pourquoi changerais-je d'amant,
Moi qui en ai un qui est si charmant ;
Je l'ai tant aimé,
Je l'épouserai,
S'il en est content,
Je le servirai bien fidèlement.

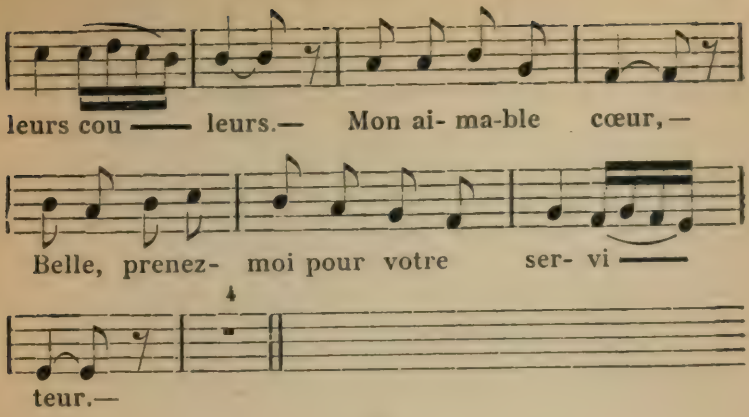
III

La belle s'en va dans son jardin,
Pour cueillir la rose et le romarin ;
La rose est en fleur,
La belle est en pleurs ;
Son aimable cœur,
Belle, j'en serai votre serviteur.

## VOICI LE JOLI MOIS DE MAI

AUBADE (*Dauphiné.*)






II

Là-haut, sur ces charmants rochers,
Le rossignol j'ouïs chanter ;
Là-haut, sur ces charmants rochers,
Le rossignol j'ouïs chanter.
Il chantait gaîment,
Et gaillardement :
« Voici le printemps. »
Fille, prenez-moi pour votre aimant !
Il chantait gaîment,
Et gaillardement :
« Voici le printemps. »
Fille, prenez-moi pour votre aimant !

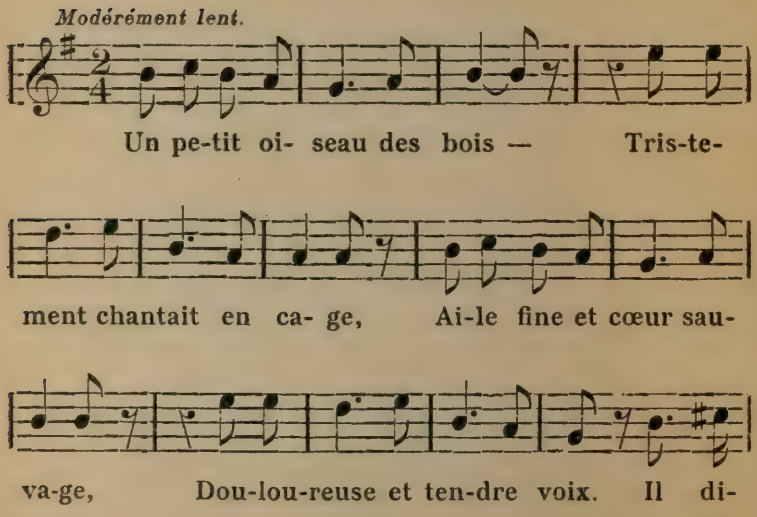
III

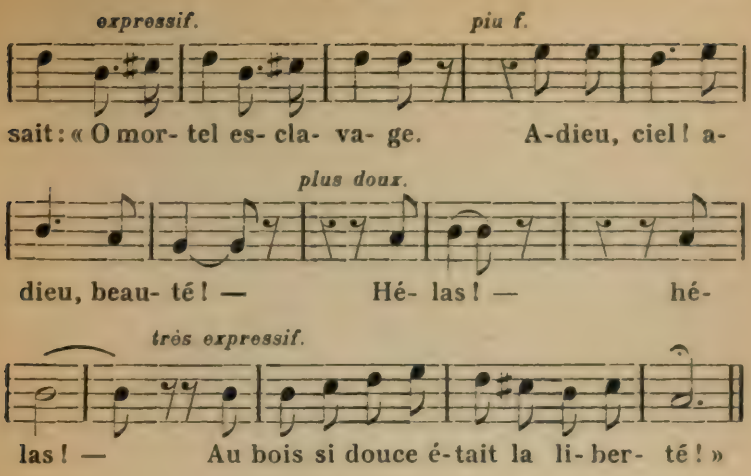
Filles et femmes, qui dormez,
Voulez-vous pas vous réveiller ?
Filles et femmes, qui dormez,
Voulez-vous pas vous réveiller ?
Nous vous apportons
La collation
Au son du violon.
Et voilà la vie que font les garçons.
Nous vous apportons
La collation
Au son du violon.
Et voilà la vie que font les garçons.

Et voici, pour terminer, deux élégies qui m'ont paru très belles, exceptionnellement belles, pour le sentiment de mélancolie si fortement exprimé, pour leur grâce triste, leur poésie rêveuse : aussi bien sont-elles dues à deux provinces où le goût des songeries et des rêveries a toujours été particulièrement vif. La première est originaire du pays basque ; la seconde est une *sône* ou chanson sentimentale bretonne ; toutes deux, naturellement, sont traduites en vers français. Les tonalités indécises contribuent à l'effet de mystère et d'anxiété.

## L'OISEAU DANS SA CAGE

*Chanson populaire du pays basque.*

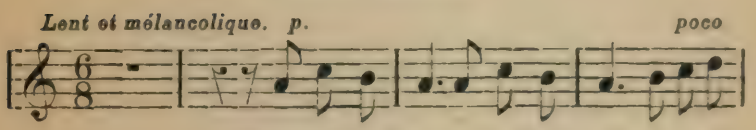




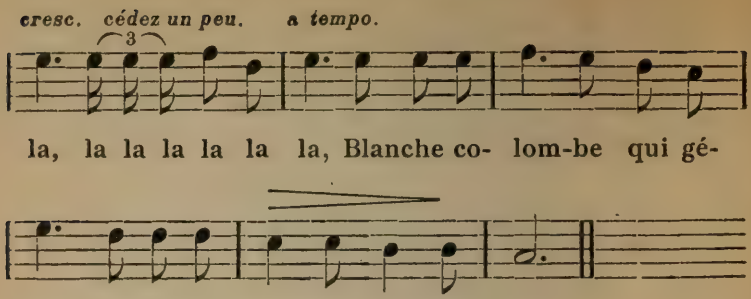

J'eus un rêve hier au soir :
Je voyais ma bien-aimée,
Sombre et de douleur pâmée ;
Elle était au désespoir,
Oh ! la voir dans la verte ramée
Sans pouvoir vers elle fuir.
Hélas ! Hélas !
Mon cœur se brise et je voudrais mourir !

## BLANCHE COLOMBE (1)

*Sône bretonne.*




(1) Toutes les mélodies ci-dessus, sauf le *Noël bourguignon*, font partie des *Mélodies populaires des provinces de France*, recueillies et harmonisées par J. Tiersot (Paris, Heugel).




II

Moi, je m'en vais, triste et bien las,
O ra la la, la la la la la la,
Moi, je m'en vais, triste et bien las :
Je sais pourquoi je pleure, hélas !

III

Puisque ma douce m'a quitté,
O ra la la, la la la la la la,
Puisque ma douce m'a quitté,
Saigne, mon pauvre cœur blessé.

Il me semble vraiment que les auteurs les plus fameux de lieds, un Schubert ou un Schumann, n'ont rien trouvé de plus expressif que ces deux chants, le second surtout, d'une poésie si fine et d'une grâce achevée. Et, pourtant, il semble fait de rien, au point de vue musical.

On croirait vraiment que c'est à lui que songeait Brizeux dans les stances harmonieuses, déjà verlainiennes, où il berçait ainsi sa nostalgie :

Cette chanson, douce à l'oreille,
Pour le cœur n'a point sa pareille.

J'avais douze ans lorsqu'en Bretagne
On me l'apprit sur la montagne.

Avec un air, une parole,
Toujours l'exilé se console.

Ce chant, qui de mon cœur s'élève,
D'où vient qu'en pleurant je l'achève?

* * *

A nous, qui maintenant les chantons ou les entendons chanter, ces vieux chants de France, souvent joyeux et alertes, mais souvent aussi mélancoliques, une mélancolie particulière nous vient : nous songeons avec tristesse que ces chants inspirés, où vit l'âme même de notre peuple, le peuple ne les chante plus guère, et que nous ne les connaîtrions pas si, comme il arrive souvent dans des cas semblables, l'intérêt des lettrés ne s'y était attaché juste à temps pour les sauver de l'oubli qui les gagnait. C'est en effet avec une peine infinie, en parcourant nos campagnes, en visitant les régions les plus sauvages, les plus reculées, en pénétrant sous les humbles toits de vieillards près de s'éteindre, que depuis une cinquantaine d'années les érudits modernes ont pu recueillir au vol et noter sur le papier ces chansons qui, jusqu'alors, durant des siècles, ne vivaient que

dans les mémoires humaines. Il en est d'elles comme des coutumes locales, enregistrées pieusement par les historiens au moment où elles tombent en désuétude. Elles auront bientôt le sort de ces costumes provinciaux, de ces coiffes paysannes, de ces jupes plissées et de ces gilets brodés recueillis dans les dernières chaumières, et qu'on voit maintenant, mornes, déjà fanés, ayant la tristesse des choses hors d'emploi, dans les vitrines des musées.

Serait-il chimérique de rêver pour elles une sorte de renaissance? La prétention serait vaine, sans doute, de vouloir ranimer, rétablir dans toute sa vigueur un genre moribond; on ne reviendra pas plus aux vieilles chansons qu'aux vieux costumes ; il est trop tard : « Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés », dit le vieux refrain. Du moins, n'est-il pas impossible peut-être de rendre à ces chansons, à défaut d'une vie vraiment populaire, une vie artificielle sans doute, mais encore bien estimable ; et puisque je m'adresse ici à un public formé en grande partie d'éducateurs, c'est à vous, mesdemoiselles et messieurs, qui, pour la plupart, irez dans les campagnes avec la haute mission d'instruire les enfants, que je m'adresse en terminant.

La musique ayant, par un heureux privilège, sa place dans l'enseignement primaire, vous

êtes tout désignés pour donner un regain de vie à ces vieilles chansons dont la rustique poésie et la fraîche musique conviennent si bien aux âmes du peuple. En les apprenant à l'enfant, vous pourrez éveiller en lui non seulement le goût de la musique, mais ce qui vaut mieux, le goût de la musique honnête, c'est-à-dire sainement expressive, parlant vraiment au cœur et à l'âme. Ainsi vous lutterez contre la dégradation de l'art musical, qui semble n'être plus guère représenté dans les campagnes que par les inepties et les platitudes apportées de la ville, les scies d'atelier ou les chansons rosses des cafés-concerts, spirituelles — ou plutôt drôles parfois, — mais vraiment aussi vides de musique que de poésie, et qui sont, pour les enfants qui les entendent chanter ou hurler autour d'eux, un triste aliment artistique et moral. Je ne dis pas que toutes les chansons populaires soient d'incomparables merveilles, des chefs-d'œuvre de goût impeccable ; il faudra évidemment choisir, écarter certaines gauloiseries ou plaisanteries équivoques, et expliquer bien des solécismes. Mais il me semble que personne ne se plaindrait, que les paysans ne seraient pas déshonorés, et que la poésie, la musique et le goût artistique du peuple gagneraient beaucoup, si nos laboureurs à leurs charrues, si nos bergers et

nos bergères sur leurs friches, chantaient encore ces belles chansons de la vieille France, plutôt que de s'égosiller à un informe démarquage d'une *mâtchiche* quelconque ou de quelque valse bleue, rose ou brune.

# TABLE DES MATIÈRES

Jean-Jacques Rousseau musicien . . . . . 7

Massenet. . . . . 33

Saint-Saëns. . . . . 59

La chanson populaire en France . . . . . 83

Imp. Jobard, Dijon.

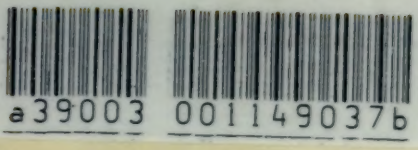
La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

23 SEP. 1993

06 OCT. 1993
22 OCT. 1993

18 OCT. 1993


a39003 001149037b

CE ML 0060
.S86 1921
COO STRIFFLING, MUSIQUE ET
ACC# 1314406

Les Reliures Caron
TEL.: (819) 686-2059
(MTL) 255-5263